publicación de
cine universitario

film

carol reed

gene kelly

relato subjetivo en el cine

death of a salesman (muerte de un viajante)

11

enero - febrero 1953

montevideo

claude bernard
lavoisier
louis lumiere

provence
bretagne

laennec
charles tellier

reserve sus pasajes

primavera europea

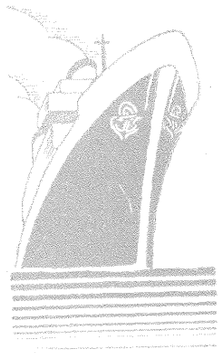
viajando en los nuevos vapores franceses

de la Compagnie Maritimes des Chargeurs Réunis

de la Société Générale de Transports Maritimes à Vapeur

de la Compagnie Sud-Atlantique

vivirá en FRANCIA
desde abordo



navifrance s. a.

25 de mayo, 350
teléfono: 8-41-33
montevideo

BIBLIOTECA del
Dr. ANDRES CASTILLOS

film

once

11 Enero - Febrero 1953

cine universitario

publicación de Montevideo - Uruguay

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile).

en este número

2 carol reed, un maestro de la narración cinematográfica

12 el relato subjetivo en el cine

18 comedia musical americana: el ejemplo de gene kelly

22 teatro en cine: death of a salesman (muerte de un viajante)

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se entrega gratuitamente al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

en la portada: Simone Signoret y Serge Reggiani en CASQUE D'OR (La reina del hampa), de Jacques Becker

BIBLIOTECA

carol REED

un maestro de la narración cinematográfica

Tres films bastaron para colocar a Carol Reed en la primera línea de los realizadores cinematográficos de hoy. **Odd Man Out** (Larga es la noche, 1946-47), **The Fallen Idol** (El ídolo caído, 1948) y **The Third Man** (El tercer hombre, 1949) le aseguraron un puesto que dieciseis películas anteriores —filmadas en un lapso de diez años— no parecían prometer. Esa ascensión en la estimativa crítica fué acompañada de un enorme éxito popular. Mientras en todas partes del mundo los aficionados hacían cola para ver sus films, la crítica agotaba panegíricos.

Uno de los principales creadores del documental inglés, Basil Wright, no vaciló en escribir que Reed no sólo era el primer gran director que Inglaterra había producido hasta entonces —prefiriendo su obra a la de Anthony Asquith y Thorold Dickinson, a la de David Lean y Laurence Olivier— sino que era uno de los mejores en todas partes del mundo. Otros fueron más sobrios en el elogio y, sin entrar a discernir prioridades, apuntaron su sentido impecable de la narración cinematográfica, su estilo individual, su predilección aparente por un determinado tema (el hombre acosado) y determinado planteo (el cine de intriga).

No faltaron voces francamente discordantes. Hubo quien destacó una superficialidad general de su enfoque dramático, un gusto por la exposición de ribetes sensacionalistas. Los que tal actitud asumieron se negaron a ver en Reed a un creador y a lo sumo reconocieron en él un habilísimo artesano. El estreno de su último film, **An Outcast of the Islands** (El paria de las islas, 1951), vino a replantear, en forma aguda, este problema. En tanto que escasos fieles seguían aplaudiendo su maestría, aumentaba el número de los que descreían de su condición de gran creador y hasta un humorista propuso que se escribiera una nota sobre **The Fallen Reed.**

Tras estas apreciaciones críticas dispares, se palpa un problema cuya correcta exposición exige algo más que un censo de opiniones; exige, ante todo, un repaso de la carrera de Carol Reed, un examen de sus films más notables.

años de aprendizaje

Carol Reed llegó al cine por la vía del teatro. Nació en Londres en 1906. Después de educarse en la King's School de Canterbury y después de alguna ocupación juvenil no memorable, se incorporó a una compañía teatral como actor (en un melodrama policial), pero pronto derivó a la dirección escénica. El reconocimiento de su vocación y de su excelencia vino de parte de quien nadie calificaría de experto: Edgar Wallace. Para aumentar la ya extraordinaria difusión de sus novelas policiales, Wallace las hizo adaptar (o las adaptó él mismo), a la escena; formó una compañía dramática y encargó a Reed, entonces su mano derecha, de la dirección. Pronto reveló el joven un agudo sentido de la puesta en escena, una imaginación inagotable para efectos de suspenso, para la iluminación provocativa, una habilidad para extraer lo mejor de actores rutinarios. Wallace, satisfecho y parcial, llegó a decir que Reed era el mejor director de escena que pudiera encontrarse en el mundo.

Esta actividad de cinco años, fué prólogo de otra que daría a Reed mayor fama. La muerte de Wallace, en 1932, disolvió su compañía; Reed abandonó el teatro y se incorporó a la Associated Talking Pictures, donde realizó un entrenamiento de tres años. De allí pasó a los Estudios Ealing como asistente del director Basil Dean **(The Constant Nymph**, La eterna ninfa, 1934). Con Dean trabajó en oscuras labores —director de diálogos, encargado de producción— y aprendió lo que aun no sabía del oficio cinematográfico. De 1935 es su primer film, **Midshipman Easy**, que la historia registra sin asombro. Su segunda película, **Laburnum Grove** (sobre una pieza de J. B. Priestley), mereció por su incisivo realismo la atención del crítico de **The Spectator**, uno de los mejores semanarios londinenses. El crítico (que también era escritor), se ocupaba por esos días de realizar en la novela esa misma incorporación de la realidad cotidiana del suburbio —sórdida y agria— que Reed aportaba al cine inglés. Pero nada surgió de este primer encuentro entre el director y el crítico Graham Greene.

etapas de una carrera

Bank Holiday (1937) —el quinto de sus films— mereció aplauso más unánime. Su tema (que Luciano Emmer reiteraría a su manera en **Domenica d'Agosto**, 1950), no era tampoco entonces novedoso: una docena de personas cruzaban sus variados destinos en una playa superpoblada un feriado de verano. Otros críticos reconocieron ya ese realismo imaginativo, esa capacidad de proyectar la vida de los protagonistas sobre el fondo abigarrado y nítido que los enmarca, esa habilidad para el detalle significativo, esa maestría en el manejo de actores, más o menos anodinos (Margaret Lockwood, John Lodge, Hugh Williams), que luego todos descubrirían en Reed. Los defectos del film también eran obvios: la artificiosidad del planteo, las forzosas simetrías de su desarrollo, la visión necesariamente superficial.

Entre **Bank Holiday** y **The Stars Look Down** (La avalancha, o Las estrellas miran hacia abajo, 1939), Reed filmó cuatro películas convencionales. La novela de A. J. Cronin, en cambio, le facilitaba por primera vez un material de mayor, si no excelsa calidad literaria; le facilitaba, sobre todo, un tema de verdadera importancia humana y social. La acción de **The Stars Look Down**, transcurre en un pueblito minero del Norte de Inglaterra, y allí se desarrolla un conflicto social, paralelo al conflicto sentimental de su protagonista (Michael Redgrave). Sin embargo, Reed no estuvo entonces a la altura de la oportunidad, aunque algunas escenas (el desastre en la mina, el discurso del protagonista en favor de la nacionalización), eran excelentes. El tema social no aparecía integrado profundamente, y era sustituído y superado por la historieta sentimental, donde el primer personaje era Margaret Lockwood, que hacía la esposa adulterina de Redgrave y era, como casi siempre, una perversa.

Reed realizó cuatro films más antes de incorporarse a las fuerzas armadas, incluyendo **Kipps** (1940), inadecuada adaptación de la novela de H. G. Wells, y **The Young Mr. Pitt** (El joven Pitt, 1941), ejercicio en historia novelada que, aparte de las transparentes alusiones al momento político y bélico en que fué realizada, no tenía otro interés que el de una brillante interpretación de Robert Donat como Pitt, Robert Morley como Fox y Raymond Lovell como Príncipe de Gales.

La guerra total alistó a Reed en el Army Kinematograph Service, para producir películas educativas. Lo acercó, además, a una realidad que empezaba a faltar en sus últimos films. Para el Ejército produjo Reed un film, **The New Lot**, sobre el

ajuste de los civiles a la vida militar; era de mediana duración y su interés sugirió a un productor la idea de utilizar el tema para un film comercial. Un libreto de Eric Ambler y Peter Ustinov, y la dirección de Reed, permitió la necesaria conversión. El resultado fué **The Way Ahead** (Temples de acero, 1944), que mostraba con mayor espacio la fusión en el ejército de gentes de todas las condiciones sociales y humanas. Reed volvía así —aunque con más experiencia y menos retórica— a un estudio que, como se ha dicho, reiteraba una situación básica de **Bank Holiday**. Las relaciones humanas eran su tema y gracias a un elenco ajustadísimo el resultado fué excelente; el film se colocó, junto a **In Which We Serve** (Hidalgos de los mares, Noel Coward, 1942), entre las más destacadas producciones inglesas de tiempos de guerra. Antes de abandonar el Ejército, Reed produjo en colaboración con el director norteamericano Garson Kanin, un documental, **The True Glory** (1945), en que se conseguía un hábil montaje de materiales tomados por camarógrafos de ocho naciones aliadas.

un tour de force

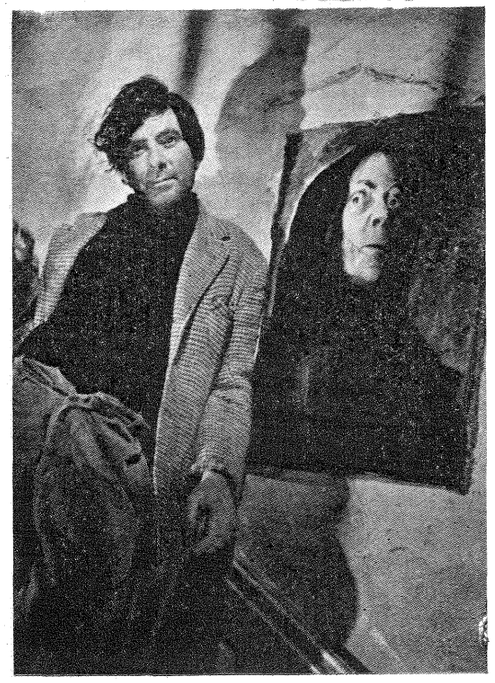
Llegada la paz, Reed regresa a los estudios con una renovada experiencia y el deseo de realizar alguna obra grande. Elige la novela de F. L. Green, **Odd Man Out** (1945), como vehículo de sus ambiciones y durante dos años prepara minuciosamente un film que algunos consideran su obra maestra. Su tema es la caza de un hombre. Pero esta vez la caza no es realizada únicamente por la policía. Porque todos buscan a ese asesino, prófugo y moribundo; todos creen tener derechos sobre él. La huída y la caza son únicamente los motivos iniciales del film, el empuje que provoca un tema más hondo: qué vale un hombre. Johnny MacQueen actúa como agente catalizador, despertando en unos la sed de justicia y la venganza social, en otros el amor y la compasión, en otros aun la avaricia o el ansia de creación imposible. La policía reclama al asesino; sus compañeros de causa, al correligionario; hay una mujer que lo ama y lo quiere para ella antes de que sea entregado a la ley o a la muerte; un sacerdote piensa en su alma; un viejo pajarero ve sólo la oportunidad de una gran recompensa; el estudiante de medicina ejerce su oficio en él; el pintor loco quiere reflejar sus ojos que ya ingresan al otro mundo; ni siquiera falta el episodio semihumorístico de las enfermeras voluntarias que consiguen, al fin, un herido que atender. Pero lo que

cada uno encuentra en Johnny MacQueen, no es el hombre, individual y único; encuentran sus ambiciones y sus defectos, sus ansias y sus vicios; se encuentran a través de él. Y a través de todos, el espectador reconoce al hombre.

Este planteo demuestra el error de quienes compararon este film con **The Informer** (El delator, John Ford, 1935); como bien ha demostrado

THE TRUE GLORY:
el pueblo italiano liberado

THE WAY AHEAD:
Peter Ustinov, Jimmy Henley



Robert Newton
ODD MAN OUT
F. J. McCormick, James Mason

Wright, lo que aquí importa no es el carácter de Johnny McQueen sino el carácter de la sociedad en que está inmerso, y por eso es superflua la objeción (que algunos plantearon) de que a la postre nada se sabe de Johnny, ya que lo que había que saber era de los otros, de ese mundo que lo rodea y acaba por matarlo.

Un tema tan rico y ambicioso obligó a Reed a un extraordinario virtuosismo de exposición. En el lapso de pocas horas la acción cambia incesantemente de escenario, ingresan nuevos personajes, nuevos problemas, nuevas líneas de pensamiento; el diálogo se hace profuso, los enfoques se multiplican. Pero una estructura firme y minuciosa evitó la dispersión expositiva. El film empieza en las tempranas horas de la tarde y progresa hacia medianoche; un reloj, visible sobre una torre, va marcando la constante presencia del tiempo que fluye, también pautada por la luz y por el cambio de la atmósfera (buen tiempo, lluvia, nieve). Hay un ajuste estricto y sutil entre las etapas de la agonía de Johnny McQueen y ese crecimiento seguro de la noche.

Una construcción severa no bastaba, sin embargo, para asegurar unidad al film. Los episodios eran de valor desigual. Junto a personajes totalmente dibujados (como el viejo pajarero), otros resultaban apenas episódicos (las dos mujeres que atienden a Johnny) o ineficaces (la joven enamorada, el sacerdote), y hasta absurdos (el pintor loco). Estas fallas no son imputables, por cierto, a Carol Reed sino al libreto del mismo F. L. Green y R. C. Sherrif: sobreabundante y a veces latoso, no conseguía siempre expresar ni en las situaciones dramáticas ni en un diálogo literario el significado trascendente al que tan obviamente apuntaba. Muchas veces el film se inmovilizaba en frases y hasta discursos; o se perdía en efectos de barato expresionismo como en el tribunal de cuadros en que culmina el delirio de Johnny en casa del pintor.

Pero la realización era impresionante. Reed orquestaba con impecable sagacidad la atmósfera de la ciudad y el periplo del asesino: una vida agitada e indiferente servía de marco a esa caza, a ese acoso múltiple. Toda la ciudad parecía vivir en esos toques con que Reed enlazaba su historia con el mundo: las calles patrulladas por la policía, los tranvías llenos, el salón de baile entrevisto fugazmente, el puerto, eran algo más que el escenario; eran una atmósfera que también gravitaba sobre el problema central. Y dentro de la masa de episodios de intención trascendente se destacaban dos o tres, de pura factura cinematográfica, que

apuntaban a ese sentido dinámico y complejo del drama. El mejor era, sin duda, el de la chiquilina de un solo patín, que descubría a Johnny y luego revelaba a su amigo Dennis el escondite.

Una interpretación excelente aumentaba la convicción del espectáculo y hasta conseguía borrar fallas obvias del libreto. Mejor que la pareja protagónica (James Mason y Kathleen Ryan), estaban F. J. McCormick como pajarero, Robert Beatty como Dennis, William Hartnell como dueño del bar y Fay Compton como una de las mujeres que lo auxilian. Robert Newton exageraba las posibilidades grotescas del pintor.

A la fuerza de su realización se debía sin duda el efecto perdurable dejado por este film. Visto por segunda vez —o visto al cabo de los años— algunas debilidades del libreto resultaban casi insoportables, pero el film se mantenía sólido por su factura, por su inteligente orquestación de atmósfera y tipos, por la visión —irónica, fría, penetrante—, con que eran opuestos y contrastados. Si no era una obra maestra, era un tour de force.

aparece graham greene

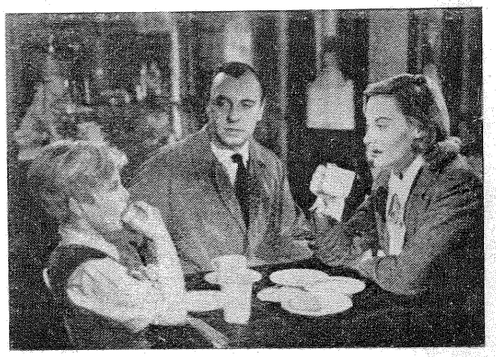
Carol Reed y Graham Greene volvieron a coincidir —aunque más profundamente— en 1948. Su primera empresa conjunta fué la traslación cinematográfica de un cuento **(The Basement Room)**, que Greene había escrito en 1935. El mismo autor ha indicado cuál fué la alteración básica a que se sometió su relato: el tema no se refería ya a un niño que involuntariamente entrega a su mejor amigo a la policía, sino que trataba en cambio de un niño que cree que su amigo es un asesino y casi provoca su arresto por mentir en su defensa. El tema perdió su carga moral (y la larga proyección que esta traición tiene en la vida adulta del niño), y se convirtió en una curiosa intriga de ribetes policiales.

Pero fué algo más que eso. Reed vió las posibilidades cinematográficas del tema; vió que la cámara debía registrar los dos mundos que se oponían a cada instante: el mundo de los adultos, incomprensible para el niño, y el mundo de éste, cerrado para los adultos. El tema se convirtió en el contrapunto entre ambos mundos, en la incapacidad de ambas partes por crear una comunicación perdurable. Ese doble enfoque aparece magistralmente ejecutado en una de las mejores escenas: cuando el niño descubre a Baines y a su amante en una casa de té y asiste al diálogo (patético, pero para él absurdo), con que se despiden. La escena tiene mucho menos importancia en el cuento. Está resumida por Greene, aunque del punto de vista del niño, con ocasionales interferencias del autor (como cuando señala que Baines, junto a la muchacha, tenía cara de **bucanero)**. Greene no utiliza el diálogo perdiendo así la oportunidad de interferencia de los dos mundos en una sola conversación. El film, en cambio, se prodiga en enfoques. Hay varios planos en una misma escena: el del niño que no entiende nada o entiende poco o entiende mal; junto a él coexiste el de los adultos, con la sordidez del amor clandestino, los hoteles de dudosa reputación, la mentira permanente, la indignidad. Hay un tercer plano —invisible para los personajes, niño o adultos—: el del espectador que ve simultáneamente los anteriores, que los contrapone y sintetiza. Ese tercer plano es el ojo de la cámara. A ese tercer plano pertenece la imagen del cartelito que dice **Cerrado** y que se sacude sobre el portazo de la muchacha al irse; ese cartelito que parece aludir al **affaire** clausurado, a la destrucción de las relaciones, que es el tema profundo del episodio.

Poco a poco, Reed había ido imponiendo su concepción a Greene. Desaparecía, por completo, ese sentido horrible de la traición forzosa que envenena en el cuento el alma del niño; desaparecía también un sentido sórdido del mundo: Baines era ahora Sir Ralph Richardson, la muchacha, la refinada Michèle Morgan; hasta la esposa de Baines perdía su carácter lamentable de vieja celosa y gastada, para convertirse (gracias a Reed y a Sonia Dresdel), en una arpía de cuentos de hadas. Quedaba, en cambio, la experiencia completa y repetida de esa incomunicación humana y ella sola bastaba para justificar una intriga ingeniosa y (tal vez) artificial.

El resultado era un espectáculo brillante y sutil, una exposición sin tropiezos. Reed había enrique-

THE FALLEN IDOL:
Bobby Henrey, Ralph Richardson, Michèle Morgan



cido la anécdota de efectos puramente cinematográficos que causaron el voceado placer de los entendidos: el juego alucinante de las fundas en la casa oscura y enorme, la huída del niño por las calles húmedas y estratégicamente iluminadas. En pequeños episodios adicionales se demostraba su maestría para el detalle significativo. El mejor consistía en la intromisión, durante el careo de los amantes, de un hombre que venía a dar cuerda a un valioso reloj y que proseguía, indiferente, su tarea. Ese contraste de una vida mecánica y la tragedia que se desarrolla a su lado, entre el hombre que cumple su función y el que trata de salvar el pellejo, estaba dicho por Reed sin forzar los tonos pero extrayendo hasta la última posibilidad de una situación irónica. En este episodio queda también en relieve un rasgo permanente de sus films: el humor que salta, inesperado, hasta en las situaciones más dramáticas (o melodramáticas), el comentario irónico que subyace todas las escenas y devuelve a su verdadero lugar la valoración de hombres y afanes.

El film demostraba además otra faz del talento de Reed: el dominio absoluto sobre los intérpretes. No sólo extraía de Ralph Richardson y de Michèle Morgan dos de sus mejores actuaciones, sino que convertía al niño Bobby Henrey en un gran actor. Bobby no tenía ninguna experiencia cinematográfica; su única calificación para el papel era saber francés e inglés, tener los ocho años necesarios, ser dócil a las indicaciones de Reed. Toda la interpretación fué creada por Reed que actuó ante Bobby hasta conseguir, despertando su sentido de imitación, el resultado adecuado. La crítica habló de prodigio y de precocidad hasta que supo quién era el que realmente **creaba** el papel. Años más tarde, al filmar **An Outcast of the Islands**, Reed repetiría su hechizo sobre Kerima, que tampoco nació actriz.

un entretenimiento

La segunda empresa de este binomio, **The Third Man**, fué más ambiciosa y el resultado más ambiguo. Greene escribió especialmente un cuento que ocurría en la Viena de postguerra y que desarrollaba una compleja intriga policial. El mundo de la ciudad bombardeada y ocupada por los cuatro poderes, llena de militares y expertos en mercado negro, servía de fondo a la investigación de un equívoco crimen y al descubrimiento de un crimen mayor. Las modificaciones que sufrió el relato fueron sustanciales. Algunas derivaron del elenco mismo: al contratar a Cotten y a Welles para los papeles de Martins y Lime, se debió cambiar la nacionalidad (británica) de los personajes; otras modificaciones surgieron de necesidades expositivas: un episodio del secuestro de Anna (Valli), por las fuerzas rusas, debió ser modificado para evitar implicaciones políticas. Una modificación aparentemente menor ilustra, sin embargo, sobre un cambio radical de tono. Greene había previsto un falso **happy ending**: Martins se quedaba con la muchacha de Lime, porque así se acentuaba la sordidez de todo el asunto, la falta de nobleza esencial aún en los buenos (o ingenuos). A Reed le pareció cínico ese final y lo sustituyó por otro en que Valli pasa junto a Cotten sin mirarlo, como si no advirtiera siquiera su existencia, y que resultó, cinematográficamente, excelente. Algunas otras modificaciones resultaron de la natural expansión del relato en libreto. La más interesante, sin duda, fué la de la intervención de un niñito, especie de gnomo siniestro, que denuncia a Martins como asesino de un portero. En el cuento era episódico; pero en el film, Reed consiguió darle (en dos escenas) una verdadera sugestión malsana.

El autor había calificado el cuento de **entretenimiento**, como subrayando su voluntaria trivialidad; la crítica no tardó en reconocer el mismo signo en el film. Otra vez se destacó la impecable maestría narrativa; la inteligencia para mostrar el detalle significativo; la habilísima orquestación de todos los elementos (imagen, música, el juego de los actores). Pero casi todos se preguntaban para qué servía tanto despliegue. El tema no salía de la superficie: los buenos (Cotten, Valli, Trevor Howard), eran poco interesantes; el malo (Welles), aparecía casi siempre escamoteado y sólo en una escena retórica, en la rueda del parque de diversiones, era posible advertir en él algo más que una máscara cínica. Y aun en esa misma escena, el diálogo (al que Welles aportó una línea memorable), era más brillante y aun efectista que profundamente dramático.

Una respuesta parcial a estas objeciones es que el film contiene dos historias. Una, era la historia de Harry Lime, ese criminal, casi sobrehumano, que desprecia a sus víctimas, y no vacila ante cualquier forma de traición. Otra, la lenta revelación (a través de una hábil intriga policial) de la desilusión de Martins. Durante toda su vida, Martins había sido engañado y traicionado por Lime, pero sólo ahora descubría esa traición profunda. Esa convicción lo lleva a buscarlo y a matarlo. El film cuenta esta segunda historia; la otra le sirve de fondo, la enriquece con sus implicaciones, pero jamás pasa a primer plano. De aquí que otra vez haya que aclarar objeciones semejantes a la que se opusieron a

Final de
THE THIRD MAN:
Joseph Cotten,
Alida Valli

Odd Man Out: Reed no intentaba ahora contar la historia del criminal, sino que quería revelar cómo descubren su traición quienes con él convivieron.

Una interpretación distinta promueve Hugh Ross Williamson, al señalar, entre otras cosas, el valor del film como testimonio sobre el mundo corrompido que dibuja. Williamson insiste en que la importancia del film reside en el conflicto de valores entre los personajes. Para Lime, sólo importa el individuo; para el mayor Calloway, la sociedad; Martins, cree en la amistad; Anna, en el amor. Cada uno tiene su propia escala y actúa de acuerdo con ella. Con sutileza señala el crítico que la exposición no permite asegurar que una valoración sea superior a otra; al fin y al cabo los crímenes de Lime, al traficar con la penicilina, al adulterarla, al provocar la muerte de tantos enfermos, no son superiores a los del gobierno que ha mantenido la guerra y al que sirve su tenaz perseguidor, el mayor Calloway. Esta interpretación es inteligente, pero **deriva** del film (y sobre todo del relato). No puede asegurarse que el film la proponga, aunque podría sostenerse que la tolera. Pero interesa destacarla porque ella permite advertir un rasgo permanente del arte de Reed: exponer conflictos encarnados en individuos, mostrar el choque de valores y no tomar partido, abstenerse cuidadosamente de todo mensaje, decir —con una exposición minuciosa— lo que cada uno tiene que decir. A lo sumo si algunos toques irónicos autorizan un descreimiento final. El enfoque es cercano al más típico enfoque de John Huston.

Otra vez, como en **Odd Man Out**, como en **The Fallen Idol**, la exposición es impecable. La integración de los personajes y el ambiente se realiza magistralmente: una Viena en ruinas preside las ruinas de una amistad y de un amor. La precisión del montaje, la orquestación de las secuencias, casi perfecta, y hasta la aplicación de la melodía de Anton Karas, deben apuntarse en el haber de Reed. Un mérito no menor es el de haber sabido contrastar, sin violencias, los estilos interpretativos tan variados de los protagonistas.

THE THIRD MAN:
Joseph Cotten, Orson Welles

un salto atrás

An Outcast of the Islands (El paria de las islas, 1951), vino a disolver el binomio y a aventar las esperanzas de que Reed filmara la más importante novela de Greene: **The Heart of the Matter** (El revés de la trama, 1948). Pero Reed había decidido cambiar de ambiente y aún de género. La novela de Conrad le atraía como un experimento en una atmósfera distinta y con problemas aparentemente nuevos. Aunque ésta es su segunda novela, presenta a un Conrad inferior e inmaduro. Su tema, como en casi todas las obras de este escritor, es la traición. Willems le debe todo al capitán Lingard, quien lo salva de la ruina y hasta le confía el secreto de un paso entre arrecifes que justifica su éxito como comerciante. Enloquecido de deseo por una mujer nativa, Willems vende el secreto a unos rivales. Lingard, enterado, lo persigue, pero en vez de matarlo, lo deja solo, en la selva, con la mujer por la que se ha degradado. Aunque el libreto se salta una de las cinco partes en que se desarrolla la compleja novela (particularmente la destrucción de Willems), el film resulta demasiado rico de melodrama, demasiado confuso en su exposición. Cada uno de los personajes (con excepción de la mujer indígena, que sólo representa la tentación), trae otros problemas al cuadro. Además de los dos hombres enfrentados por la amistad y la traición, aparece Almayer con su mujer. Su historia constituye un episodio que saca de quicio la narración y destruye el equilibrio del relato. En manos de actores brillantes, cada personaje reclama sobre sí la mayor atención. En vez de concentrarse en expresar la pasión que arrastra al protagonista (Trevor Howard) al crimen, el film se distrae en detallar los virtuosismos histriónicos de Robert Morley (Almayer), la sólida composición de Wendy Hiller (la mujer de Almayer), y la fuerte personalidad de Richardson (el capitán Lingard).

Esta destrucción de la unidad y de la continuidad del relato no resta todo valor al film. En realidad, la exposición del deseo que despierta en Willems la indígena y la larga historia de su acoso, están magistralmente logradas. La atmósfera de sensualidad que va creando esa mujer inaccesible y silenciosa se integra en el vasto escenario natu-

la obra de carol reed

1935—**Midshipman Easy**, libreto de Anthony Kimmins; con Huggie Green, Robert Adams, Margaret Lockwood, Roger Livesey.

1936—**Laburnum Grove**, libreto de Anthony Kimmins sobre una comedia de J. B. Priestley; con Victoria Hopper, Cedric Hardwicke, Edmund Gwenn.

Talk of the Devil, libreto cinematográfico de Carol Reed; con Frederick Culley, Margaret Rutherford, Gordon McLeod, Basil Sydney.

1937—**Who's Your Lady Friend?**, libreto de Anthony Kimmins sobre asunto de Julian Hoest; con Frances Day, Vic Oliver, Romney Brent, Betty Stockfeld, Margaret Lockwood, Sarah Churchill.

Bank Holiday, libreto de Roger Burford y Rodney Ackland, fotografía Arthur Crabtree, dirección artística Alec Vetchinsky; con John Lodge, Margaret Lockwood, Hugh Williams, Rene Ray, Linden Travers, Wilfrid Lawson.

No Parking, libreto de Carol Reed; con Leslie Perrins.

1938—**Climbing High**, libreto de Lesser Samuels y Marion Dix; con Jessie Matthews, Michael Redgrave, Noel Madison, Alastair Sim, Francis L. Sullivan, Athene Stewart, Basil Radford.

A Girl Must Live, libreto de Carol Reed, fotografía Jack Cox; con Mary Clare, Hugh Sinclair, Margaret Lockwood, Kathleen Harrison, Naunton Wayne, Lilli Palmer, Renee Houston.

Penny Paradise, con James Harcourt y Winifred Oughton.

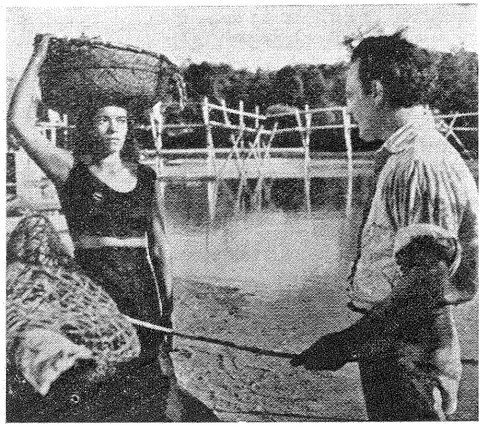
1939—**The Stars Look Down** (La avalancha, o Las estrellas miran hacia abajo), libreto de J. B. Williams sobre novela de A. J. Cronin, fotografía Max Greene, música Hans May, dirección artística James Carter; con Michael Redgrave, Margaret Lockwood, Emlyn Williams, Nancy Price, Edward Rigby

Night Train to Munich (Gestapo), libreto de Sidney Gilliat y Frank Launder, sobre argumento de Gordon Wellesley, fotografía Otto Kanturek, dirección artística Alec Vetchinsky; con Margaret Lockwood, Rex Harrison, Paul von Hernreid (luego Paul Henreid), Basil Radford, Naunton Wayne, James Harcourt, Felix Aylmer, Roland Culver.

1940—**The Girl in the News**, libreto de Frank Launder y Sidney Gilliat sobre novela de Roy Vickers; con Margaret Lockwood, Barry K. Barnes, Emlyn Williams, Roger Livesey, Margaretta Scott, Wyndham Goldie.

Kipps, libreto de Launder y Gilliat sobre novela de H. G. Wells, fotografía Arthur Crabtree, dirección artística Alec Vetchinsky, con Diana Wynyard, Michael Redgrave, Phyllis Calvert, Arthur Riscoe, Michael Wilding.

1941—**The Young Mr. Pitt** (El joven Pitt), libreto de Launder y Gilliat sobre un asunto del Viscount Castlerosse, fotografía Frederick A. Young, con Robert Donat, Phyllis Calvert, John Mills, Robert Morley, Dalla Black, Raymond Lovell, Max Adrian, Felix Aylmer, Ann Stephens.



AN OUTCAST OF THE ISLANDS:
Kerima, Trevor Howard

ral de las islas. El paisaje y todo el coro humano de indígenas y blancos actúa sobre la pasión y enmarca esa sensualidad, que estalla en la posesión y en la horrible escena en que Willems humilla a Almayer.

Pero aunque este tema ocupa toda la parte central del film, no basta para asegurar su validez. Todas las escenas previas al arribo a las islas son poco interesantes y hasta incurren en errores técnicos (como las transparencias y maquettes en el episodio del paso por los arrecifes); después de consumada la traición, el film pierde nuevamente empuje y apenas si la escena final, con la lluvia cayendo interminablemente sobre la degradación de Willems, rescata alguna dramaticidad. Estos defectos lesionan gravemente un film que evidentemente no era para el arte frío, escasamente patético, de Reed.

An Outcast marca un retroceso en la carrera de este director; un retroceso que lo lleva a una etapa ya superada en **Odd Man Out**, porque lo que falla aquí es la unidad profunda de la obra, el sentido total de la creación, y no algunos episodios aislados.

repaso, por ahora

En Carol Reed se dan las condiciones naturales de un gran narrador cinematográfico. El mismo ha expresado en palabras terminantes su concepción del oficio de director: **La tarea de un director es simplemente la de contar una historia. Para esto debe usar actores y lugares, y cámaras y micrófonos. Pero, primero y ante todo, es un narrador.** Aunque también ha dicho algo que necesita escucharse: **Si** (el director) **está contando una historia ajena, entonces se convierte en algo así como el productor de una obra teatral: toda su tarea consiste en interpretar la historia de tal manera que tenga éxito cuando se la exhiba.** Y, en realidad, aunque Reed haya estado siempre contando historias ajenas, sus films más cabales corresponden a su colaboración con Greene, un libretista, que no sólo era más creador que los otros, sino que también, era el que mejor se adecuaba (por afinidad, por contraste) con el propio Reed.

Aunque en algún lado ha señalado el director su desprecio por los tecnicismos, su déficit no se encontrará en la técnica, sino en la trama profunda de sus historias. Reed posee una noción precisa e imaginativa del detalle, un sentido impecable de tiempo y espacio cinematográficos, un notable dominio sobre el actor. Pero nunca consigue revelar la pasión profunda, implícita en los temas que aborda, y por eso puede triunfar en el relato policial, y fallar cuando el tema exige, como en **An Outcast**, una visión compleja, una madurez creadora.

Estos rasgos no parecerán tan inesperados si se recuerdan unas declaraciones que C. A. Lejeune transcribe y con las que Reed limita su ambición: **Hacer bien cada trabajo en particular —cualquier trabajo— es lo que particularmente me interesa. No creo que el tipo de tema importe, ¿no cree usted?** Pese a cierto deliberado tono provocativo, esas palabras apuntan a una condición esencial de su producción: no le importa, en definitiva, lo que el trabajo signifique. De aquí que sea vana la tentativa de excavar una temática a través de sus principales obras, y que todo análisis y toda búsqueda de significados en sus films pertenezca a la literatura fantástica.

Basil Wright sostiene que Carol Reed es el mejor director del cine inglés, pero título tan alto y discutible no debe hacer olvidar sus fallas. Hasta hoy, lo que importa reconocer en Reed es su maestría para la narración cinematográfica; es un artesano consumado, pero un director cuya mejor obra puede hallarse aún en el futuro.

E. R. M.

1942 a 1944—Films cortos documentales para el Army Film Unit (Cuerpo cinematográfico del ejército inglés).

1944—**The Way Ahead** (Temples de acero), libreto cinematográfico original de Eric Ambler y Peter Ustinov; con David Niven, James Donald, Stanley Holloway, Billy Hartnell, James Hanley, John Laurie, Renee Asherson, Peter Ustinov.

1945—**The True Glory**, dirección conjunta con Garson Kanin, libreto de Guy Trosper, Harry Brown y Saul Levitt, diseños y dibujos de Roger Furse, realizada sobre materiales rodados por operadores combatientes de los Países Aliados, producción anglo-americana.

1947—**Odd Man Out** (Larga es la noche), libreto de F. L. Green y R. C. Sheriff, sobre novela del primero, fotografía Robert Krasker, música William Alwyn, dirección artística Roger Furse y Ralph Brinton; con James Mason, Kathleen Ryan, Robert Newton, Robert Beatty, F. J. McCormick, Fay Compton, Beryl Meason, Cyril Cusack, Billy Hartnell.

1948—**The Fallen Idol** (El ídolo caído), libreto cinematográfico de Graham Greene sobre su cuento "The Basement Room", diálogos adicionales de Lesley Storm y William Templeton, fotografía Georges Perinal, dirección artística Vincent Korda y James Sawyer, música William Alwyn; con Michèle Morgan, Ralph Richardson, Sonia Dresdel, Bobby Henrey, Dennis O'Dea, Walter Fitzgerald, Karel Stepanek.

1949—**The Third Man** (El tercer hombre), libreto cinematográfico original de Graham Greene, fotografía Robert Krasker, música Anton Karas, dirección artística Vincent Korda, John Hawkesworth, Joseph Bato; con Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard, Orson Welles, Bernard Lee, Paul Horbiger, Ernest Deutsch, Siegfried Breuer, Erich Ponto.

1951—**An Outcast of the Islands** (El paria de las islas), libreto de W. E. C. Fairchild sobre novela de Joseph Conrad, fotografía John Wilcox, música Brian Easdale, escenografía Vincent Korda; con Ralph Richardson, Trevor Howard, Robert Morley, Wendy Hiller, Kerima, George Coulouris, Wilfrid Hyde-White, Frederick Valk, Betty Ann Davies, Annabel Morley.

BIBLIOGRAFÍA.— El libreto de **Odd Man Out** puede leerse en **Three British Screen Plays**, publicados por Roger Manvell (Londres, Methuen, 1950); un fragmento del libreto de **The Third Man**, presentado por Reed, está publicado en **The Cinema 1952** (Harmondsworth, **Penguin Books**, 1952). Graham Greene ha publicado en un volumen los dos relatos que filmó Reed (Londres, **Heinemann**, 1950; trad. castellana: Buenos Aires, **Emecé**, 1950). El mejor estudio sobre Reed es el de Basil Wright en **The Year's Work in the Film 1949** (Londres, **Longsman**, 1949); del mismo crítico puede verse una reseña favorable de **An Outcast** en **Sight and Sound** (Londres, abril-junio, 1952). El artículo de Williamson sobre **The Third Man** está publicado en **The Cinema 1950** (Harmondsworth, **Penguin Books**, 1950). La crónica de Lejeune sobre **An Outcast** está en **Britain To-Day** (Nº 192, abril 1952). En la **Revista Internacional del Cine** (Nº 1, Madrid, agosto 1952) hay un artículo de Carlos Fernández Cuenca, con buen material informativo, pero escaso valor crítico.

nuevo concurso de filmación amateur

Cine Universitario del Uruguay ha organizado su I Concurso Nacional de Filmación Amateur, abierto a todos los aficionados del país, quienes pueden trabajar, individualmente o en equipos, sobre tema libre. Las Bases establecen tres categorías de films: argumentados, documentales y experimentales; once premios que integran: un Gran Premio, nueve premios a repartir entre las tres categorías y un premio especial al color; cinco menciones a interpretación, dirección, fotografía y montaje. Los premios, que suman $ 2.500, han sido donados principalmente por Kodak Uruguaya, Norton S. A., Pablo Ferrando S. A., Foto Micro, Cine Técnica, C. U. F. E. y Foto-Cine-Optica Click. Existe plazo hasta el 30 de junio, 1953, para la entrega de los trabajos. Las Bases, que a la fecha son ampliamente difundidas, pueden solicitarse en la sede de Cine Universitario, Colonia 1176, Montevideo.

(Esta es la tercera nota de la serie: "El subjetivismo en el cine y el problema del film en primera persona". Las dos primeras fueron publicadas en FILM, Nos. 3 y 5.)

Le jour se lève

el relato subjetivo en el cine

I

el «racconto» cinematográfico y sus funciones *

EL "RACCONTO" Y LA PRIMERA PERSONA LITERARIA.— El uso cada vez más frecuente del **racconto** en las producciones cinematográficas de estos últimos años, muestra que la ficción del narrador interno —recurso típicamente literario— va en camino de adquirir carta de ciudadanía en el cinematógrafo. Hay quien ha visto en este hecho una prueba de que el cine actual tiende cada vez más a asimilarse las técnicas de la narración novelística en primera persona. Ya en 1947, un crítico francés señalaba que el relato en imágenes, al ser comentado por la voz de uno de los personajes, cambia de significado: **"en vez de ser contado por un autor omnisciente y dotado del don de ubicuidad, es vivido desde el punto de vista de uno solo de los personajes. El cine se enriquece así con una técnica que parecía, hasta hoy, reservada a la novela: la narración en primera persona."** (1) En este orden de ideas, el **racconto** resulta ser una de las técnicas posibles del "film en primera persona": así como la **cámara subjetiva** se traduce en una "primera persona visual", el **racconto** importará, simétricamente, una "primera persona sonora". Las razones para su uso serían las mismas que justifican el empleo de la narración en primera persona en la novela y en el cuento: la posibilidad de dar al relato la apariencia de los hechos vividos, aumentando su interés y su poder de convicción. Según otro cronista, es el uso de estos recursos lo que ha permitido a muchos films recientes "ser, **deliberadamente, relatos narrados en primera persona, y no ya un encadenamiento de imágenes objetivas reproducidas fotográficamente.**" (2) El resultado habría de ser la quiebra de esa visión impersonal, falsa y abstracta, que ha sido hasta hoy la del espectador cinematográfico: la impersonalidad y objetividad del relato cinematográfico dejarían su lugar a la personalización y la subjetividad.

Estas afirmaciones no pueden ser aceptadas sin reservas. Una de ellas es que la generalización actual del **racconto** no responde (como parecen creer estos teorizadores) a su presunta semejanza con el relato en primera persona. Son más bien sus proyecciones sobre la forma y la estructura narrativa del film las que han atraído hacia él la atención de los realizadores.

EL "RACCONTO", LA ESTRUCTURA DE LA NARRACIÓN Y LA FORMA FÍLMICA.— La narración literaria usa con frecuencia la primera persona en todo el curso de un relato. No así el cinematógrafo. La forma casi normal del **racconto** es la del relato de segundo grado, la del **relato-dentro-del-relato.** Se parte de una narración-base que es directa, en tiempo presente; en ella viene a insertarse, como narración subordinada, el relato de una serie de hechos pasados que se suponen recordados o realmente contados por uno de los personajes de la narración principal. La voz del relator puede acompañar la presentación en imágenes en toda su extensión, pero normalmente sirve sólo para señalar el "pasaje al pasado", desapareciendo luego; en la "reminiscencia" llega a faltar por completo.

La variedad de formas y estilos del **racconto,** las múltiples combinaciones que es posible imaginar entre ellos, pueden complicar al infinito este esquema elemental: en el relato-base pueden haber uno o varios relatores, sus narraciones pueden sucederse en el orden cronológico de los hechos relatados o en otro orden cualquiera, pueden ser entre sí coincidentes, complementarias o contradictorias, pueden, en fin, enlazarse de modos diversos con la narración principal. Combinando estas diversas formas es posible estructurar el desarrollo alternando la narración directa y la indirecta, barajar los puntos de vista de los distintos personajes, saltar de uno a otro momento temporal, escogiendo libremente el orden de presentación de los hechos narrados. El cine rompe así los estrechos moldes de la cronología, escapando al perpetuo presente que parecía su tiempo natural. Un desarrollo complejo desplaza al monótono desarrollo lineal, en el que cada hecho debe esperar su turno para entrar en escena.

Las consecuencias de esta liberación son de incalculable importancia. En primer lugar, la ordenación no cronológica de los hechos narrados ha hecho posible una técnica narrativa infinitamente más flexible y compleja, capaz de adaptarse a las intenciones más sutiles del realizador. Ya no hay un orden forzoso para el relato, y se trata de elegir, entre los infinitos órdenes posibles, aquél que dé a los hechos relatados un significado preciso que se trata de expresar, o aquél que permita obtener de ellos un determinado rendimiento dramático. Hay más aún: la subordinación de unos desarrollos a otros permite dar al relato en su conjunto una unidad dramática distinta. Surge con esto una nueva forma fílmica, más geométrica y rigurosa, estructurada sobre el paralelismo y el contraste de distintos momentos temporales. Las múltiples simetrías que resultan del contrapunto entre los diversos relatos permiten dar al film la unidad formal que, en el relato cronológico, corría por cuenta del mero mecanismo de las causas y de las motivaciones.

Son estas posibilidades del **racconto,** antes que sus presuntas virtudes de relato subjetivo, las que explican el favor de que goza actualmente.

II

la narración no cronológica en «amanece»

UN TEMA DE LA VIDA DIARIA.— Ningún ejemplo puede servir mejor que el de **Amanece** (Le jour se lève, Marcel Carné, 1939) para ilustrar las posibilidades dramáticas y formales que derivan de un uso inteligente del **racconto.** En el libreto de Viot y Prévert, un tema tomado de la vida diaria se transfigura dramáticamente por la sola virtud de su tratamiento, alcanzando la dimensión ideal de la tragedia. Un análisis detenido muestra que el film no hubiera sido posible sin el empleo de la narración no cronológica, y que ésta busca aquí algo más que el brillo externo y el efecto de simetría puramente formal.

Recomponiéndolos en su ordenación temporal, los hechos del relato pueden ser resumidos del modo siguiente: François (Jean Gabin), un obrero sencillo y honesto, se enamora de la criadita Françoise (Jacqueline Laurent), expósita como él. Pero encuentra muy pronto un rival en Valentin (Jules Berry), un artista de variedades, mitómano y verboso, que trata infructuosamente de distanciarlos, provocando unas veces a François y buscando, otras, des-

* La palabra RACCONTO significa nada más que relato. Sin embargo, se ha llegado a usarla entre nosotros como equivalente del francés "retour en arriére" o del inglés "flashback". Es en este sentido que se la entiende aquí.

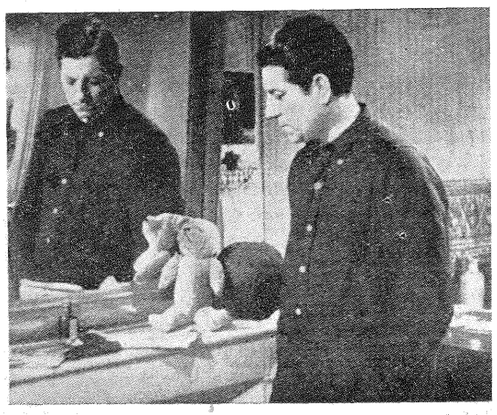
(1) J. P. Chartier, en Revue du Cinéma 7, 1947, p. 32.

(2) C. E. Magny: L'age du roman americain, Cap. I.

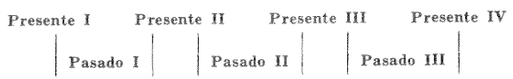
pertar su compasión. Desesperando ya de lograr tales propósitos, Valentin piensa en matarlo; armado de un revólver, penetra en el cuarto de François y le pide explicaciones con aire de dignidad ofendida. A pesar de que François trata de dominarse, Valentin no se da por vencido, y cuando aquél lo amenaza con matarlo, le confiesa que él ha venido precisamente a eso y no se ha atrevido. Sin embargo, está decidido a ir hasta el fin, y provoca a François con palabras tan certeras que éste, fuera de sí, le da muerte con el revólver que el propio Valentin ha dejado sobre la mesa. Cunde entonces la alarma en el hotel, y François se encierra en su cuarto. Toda la noche resistirá entre cuatro paredes el asedio de la policía, ante una multitud siempre creciente que se congrega bajo su ventana. A lo largo de esta angustiosa vigilia, en la cual su memoria va reviviendo los antecedentes del crimen, François llega a comprender que su acto, que siente como justo, lo ha puesto al margen de esa sociedad regimentada y vigilada a la que ha pertenecido hasta ahora: para la justicia humana su acto es un crimen. La misma pureza que le ha llevado a dar muerte a Valentin, lo empuja ahora al suicidio: entregarse sería reconocer una culpabilidad que no siente. Al amanecer, François se da muerte con la última bala que queda en el revólver.

UNA TRAGEDIA.— En el libreto de Viot y Prévert, este tema adquiere el sentido de fatalidad moral de una tragedia. François ha matado para restablecer la Justicia, pero ante la justicia de los hombres su acto es un crimen y deberá expiar la culpa que ha tomado sobre sí: entre la muerte de Valentin y la de François hay un nexo de fatalidad trágica.

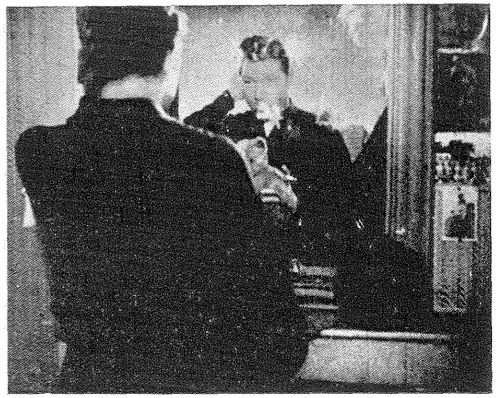
"... el osito, el medallón, el revólver, constituyen el centro de los episodios en pasado..."



El hecho que marca el punto de partida de la tragedia es la muerte de Valentin. El libreto comienza el desarrollo en ese punto, y la acción principal abarca los hechos posteriores, hasta el suicidio de François. Los antecedentes del crimen son mostrados a través de tres desarrollos que se insertan, siguiendo el vaivén de los recuerdos del protagonista, en el curso de la narración principal. Estos relatos secundarios se siguen en orden cronológico y dividen en cuatro partes el desarrollo en presente. Esto da a la forma general del film una rigurosa simetría, que podría esquematizarse del modo siguiente:



El hecho-clave del desarrollo es la muerte de Valentin. El relato lo muestra dos veces, desde dos puntos de vista diferentes. Al comienzo del film (Presente I), es presentado desde fuera de la pieza de François (se oye un disparo, Valentin abre la puerta y cae muerto en la escalera). Al terminar el último desarrollo secundario (Pasado III), es mostrado por segunda vez desde la perspectiva subjetiva de François (desde dentro de la pieza, de la que Valentin sale ahora hacia el pasillo). Esta reiteración conecta el desarrollo en presente con el relato en pasado y cierra el circuito narrativo: en ese momento el espectador comprende el sentido de uno y otro. Y esta comprensión se traduce en un impacto dramático directo que le hace **sentir**, de modo intuitivo, inmediato, la tesis moral del film. El espectador ha visto un hecho, cuyos antecedentes no conoce, **desde el punto de vista externo de la sociedad**; su autor le ha parecido entonces un criminal. Pero una vez que el relato en pasado le ha presentado los antecedentes de la muerte de Valentin **desde el punto de vista subjetivo de François**, la reiteración del episodio le permite ver el hecho, no ya abstracto, sino a la luz de los motivos de su autor. La actitud coincide entonces con la del propio François. Con esto, la injusticia de su juicio anterior se le hace patente, y comprende que estos dos puntos de vista son irreconciliables, que la pretendida justicia de la sociedad no es más que un mecanismo ciego de represión, incapaz de alcanzar los motivos morales del acto que juzga. El uso



"... repite, con el osito en la mano, el gesto que hizo ante el espejo de Françoise..."

de la narración no cronológica, es lo que ha permitido dar a la formulación de esta tesis, el rigor de una verdadera **demostración dramática.**

Pudo quizás pensarse que estas reiteradas "vueltas al pasado" serían otras tantas digresiones que romperían la unidad del desarrollo principal, debilitando la tensión dramática, y que su única justificación sería la de introducir alguna variedad en un relato que transcurre entre las cuatro paredes de un cuarto. Paradójicamente, el resultado es el opuesto: el interés y la tensión dramática crecen gradualmente a lo largo del desarrollo. Es cierto que esto se debe en parte a un recrudecimiento de la acción misma (el asedio policial se hace cada vez más apremiante). Pero en mucho mayor medida este efecto deriva de la identificación creciente del espectador con el protagonista, provocada por los relatos subjetivos. Al llegar el desenlace, esta identificación es completa: el espectador vive el suicidio de François **desde dentro.** Los desarrollos secundarios lo han llevado insensiblemente hasta una perspectiva desde donde el hecho se le muestra en toda su dimensión trágica.

UNA CONSTRUCCIÓN RIGUROSA.— Estas digresiones no rompen tampoco, la rigurosa unidad de la acción principal: mediante la alteración del orden cronológico, el tiempo de los hechos pasados queda neutralizado, "puesto entre paréntesis": no es un tiempo real, sino un tiempo **recordado.** Cada vez que la acción vuelve al presente, el espectador siente que por debajo del tiempo ilusorio del recuerdo hay un tiempo verdadero que ha continuado su curso, que el recuerdo es sólo un hecho que sucede en este tiempo. Es por esto que **el tiempo del film es el de la acción principal;** éste es el único tiempo real, y de él se alimenta el tiempo del recuerdo para adquirir su existencia derivada, secundaria. En este tiempo se funda la unidad formal del film, tal como su unidad dramática se fundaba en la continuidad del desarrollo principal. El pasado se subordina al presente. La acción principal engloba los desarrollos secundarios y les impone su unidad.

Sin embargo, la ruptura del orden cronológico parece dejar librada la coherencia del relato a una síntesis mental **a posteriori** que el espectador puede o no realizar. Pero en esta cuidada estructura nada ha sido dejado al azar. Cada transición temporal aparece señalada por fundidos encadenados muy lentos, y los pasajes del presente al pasado y viceversa se suceden a intervalos relativamente breves y regulares. Con ello se evita toda posibilidad de confusión y se impide que el sentimiento del tiempo se diluya. Las reminiscencias del protagonista son suscitadas siempre por los objetos que lo rodean, algunos de los cuales (el osito, el medallón, el revólver) constituyen el centro de los episodios en pasado, cuyo sentido dramático corporizan por su solo poder de evocación. Son ellos los que permiten establecer una continuidad y una comunicación dramática entre los relatos secundarios y la narración principal. El hecho de que estos objetos, alrededor de los cuales giran los **raccontos**, reaparezcan **realmente** en la narración en presente, trasmite en forma directa, intuitiva, el sentimiento de que ese pasado fué también **real**, de que sobrevive en el presente y lo explica. Este efecto es, aún, subrayado por algunas incidencias de la acción prin-

cipal: al terminar la primera reminiscencia, François se mira en el espejo de su cuarto y repite, con el osito en la mano, el gesto que hizo ante el espejo de Françoise; después de la segunda, toma el medallón de Clara, que se halla sobre la estufa, y lo arroja por la ventana. En cada uno de estos momentos, el film condensa el sentido de todo un desarrollo anterior y lo incorpora dramáticamente a la acción principal.

La escena final se sirve de este mismo método de recapitulación y síntesis dramática para conectar el comienzo y el desenlace del drama, incorporando al mismo tiempo el último **racconto** al curso de la narración en presente. Mientras François yace, muerto, en medio de la habitación, los primeros rayos del sol se cuelan por la ventana y la campanilla del despertador comienza a sonar. El espectador recuerda entonces que cuando Valentin entró el día anterior al cuarto de François (comienzo de Pasado III), éste estaba poniendo en hora este mismo reloj, preparándose para ir a su trabajo la mañana siguiente. La campanilla que suena obstinadamente junto al muerto, contrapone el proyecto de la víspera, que se sobrevive absurdamente en la memoria mecánica del reloj, a la trágica realidad presente. El espectador advierte que unas pocas horas (las que François pensaba dedicar al sueño), han trastrocado el sentido de toda una vida: en ese breve período de tiempo un hecho imprevisible ha arrancado a François a la rutina confiada y laboriosa en que vivía, y lo ha empujado, inexorablemente, a la desesperación y al suicidio. Así, un incidente, en sí mismo trivial, condensa el sentido de todo un desarrollo, y el espectador puede intuir a partir de él, en una vasta síntesis retrospectiva, la rigurosa necesidad dramática del proceso que lleva al desenlace.

UN FILM RENOVADOR.— Al presentar gran parte de su anécdota a través de las reminiscencias del protagonista, **Amanece** se ha servido de un recurso viejo, que ya había conocido un período de auge en la época clásica del cine mudo. Pero el uso que ha hecho de él cambia de tal modo su sentido que parece necesario hablar, más que de transformación, de creación de un nuevo recurso. En **Amanece**, las reminiscencias no resultan impuestas por la anécdota (que hubiera podido ser desarrollada en estricto orden cronológico), ni pueden ser juzgadas con un criterio estricto de verosimilitud (pues nadie recuerda su pasado con el orden y la coherencia que guardaría al **relatarlo**); sólo cabe entender estas reminiscencias como un **recurso convencional**, usado con fines **constructivos** (dar al relato una estructura y una composición determinadas).

El procedimiento sufre con esto una transformación semejante a la experimentada por la **cámara subjetiva** al ser usada en forma sistemática: en uno y otro caso un **recurso expresivo**, condicionado estrictamente por las exigencias del relato, se independiza de las necesidades que le dieron nacimiento y se convierte en una **convención narrativa**, tendiente al logro de fines diversos. Pero, a diferencia de la **cámara subjetiva**, el **racconto** ha dado nacimiento a una convención fecunda, capaz de renovar radicalmente la técnica de la narración cinematográfica.

III
algunas tendencias

UN PANORAMA COMPLEJO.— **Amanece** es, seguramente, uno de los antecedentes más importantes del movimiento que ha llevado el **racconto** a su actual posición de preeminencia. Pero el film que ha dado a esta tendencia una orientación y un impulso más decididos es **Citizen Kane**, de Orson Welles (El ciudadano, 1941). Inspirándose en la novela contemporánea (y especialmente en la obra de Huxley y Dos Passos), Welles ha creado una técnica de narración capaz de sustituir las construcciones unitarias por formas cinematográficas nuevas, caracterizadas por el fragmentarismo y por la superposición de perspectivas.

A partir de estos films es posible notar en la producción comercial de los estudios una preocupación creciente por los problemas de la técnica narrativa. La originalidad temática deja de ser aspiración exclusiva, y un sector cada vez más amplio de la industria comienza a buscar (cautelosamente, es cierto), un tratamiento original para sus temas, desplazando su atención hacia el estilo y la estructura de la narración. Uno de los recursos más usados será (como en **Amanece** y en **El ciudadano**), la ficción del relator-personaje.

En el curso de la última década los experimentos se han venido multiplicando de tal modo que la tarea de asignar rótulos, establecer filiaciones, delimitar tendencias y corrientes, resulta ya poco menos que imposible. El somero análisis que sigue no pretende superar esta imposibilidad. Trata sólo de señalar algunas formas típicas de uso del **racconto** ordenándolas según el carácter más o menos formal de los efectos perseguidos.

(continúa en pág. 27)

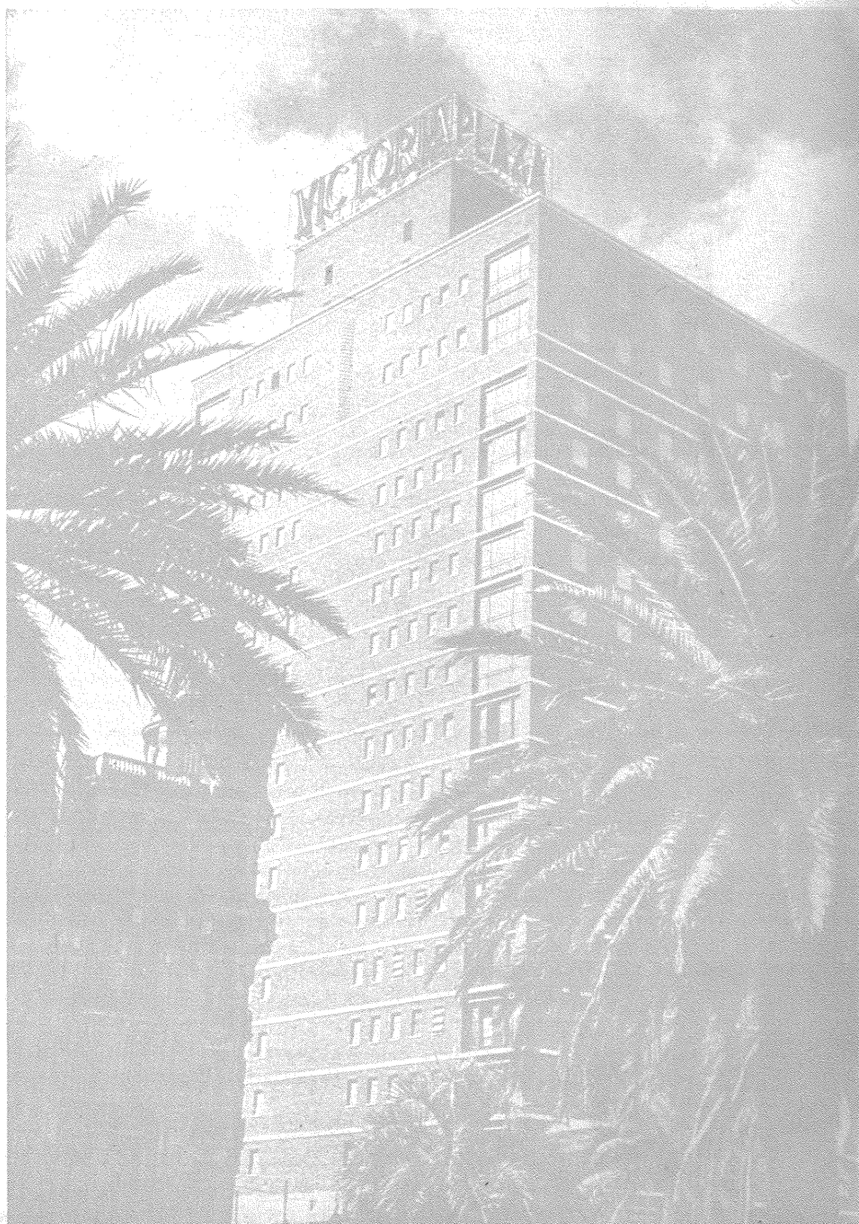
VICTORIA PLAZA HOTEL

el más grande
y moderno
de sud américa

con aire
acondicionado
en todos los
ambientes

cocina excelente
a cargo del
famoso chef Lugot,
del Waldorf Astoria

cena y baile con
dos orquestas
en el elegante
"Zafiro Room"



INTERCONTINENTAL HOTELS CORPORATION
41 East, 42nd Street
New York 17, N. Y.
U S A

comedia musical americana

el ejemplo de gene kelly

Los mejores bailes de Astaire y Kelly han sido descritos como **"comentarios a una situación"** y suponen una etapa intermedia entre los dos grandes períodos en que, aproximadamente, puede dividirse el cine musical: un período pretérito y aun presente empeñado en la transcripción de baile teatral (con adornos diversos), y otro período que parece comenzar recién ahora, en que el baile y la música estén creados para el cine y constituyan un elemento primero en la concepción del film.

El período de la transcripción ha sido muy censurado por los cronistas cinematográficos en los últimos veinte años, y si en algunas oportunidades mereció elogios, no fué justamente por un brillo cinematográfico sino por la riqueza de melodía, de coreografía, de talento interpretativo, es decir, por las virtudes que la comedia musical pudo tener sobre un escenario, y que el cine contribuía tan sólo a difundir y algunas veces a ampliar espacialmente. Los primeros pasos del cine sonoro en el género fueron justamente los de importar fama teatral y fotografiarla a cámara quieta, sin un mínimo ejercicio cinematográfico. De este vicio padecieron, ciertamente, todos los géneros del primer cine sonoro, saturando a los micrófonos con diálogos de dramas y comedias; en el género musical, la norma solía ser la de colocar frente a la cámara al cantante, y no dar otra imagen más expresiva que la de su rostro, sin animarse a un contrapunto de sonido e imagen, y animándose rara vez a incluir un sonido originado fuera de cuadro. Canciones por Eddie Cantor, por Al Jolson, por Bing Crosby, por Maurice Chevalier, por Jeannette MacDonald, por otros nombres de fama menos perdurable, inundaron entre 1929 y 1936 los micrófonos de Hollywood, con argumentos triviales al lado y sin unidad de plan; casi todas las operetas de Broadway probaron su éxito en la pantalla y hasta cantantes de reputación más seria (Grace Moore, Lily Pons, Lawrence Tibbett), ampliaron su público, consiguiendo que su condición de intérpretes dramáticos fuera discutida y hasta justamente maldecida (Nelson Eddy). Con excepción del espíritu de comedia que el director Ernst Lubitsch supo introducir en **Love Parade** (El desfile del amor, 1930) o en **The Merry Widow** (La viuda alegre, 1934), ninguno de esos títulos tuvo virtud perdurable para el recuerdo de una antología cinematográfica, aunque más de un sentimental y de un curioso quisiera revisar hoy **King of Jazz** (1930), **Footlights Parade** (Desfile de candilejas, 1933), o **42nd. Street** (La calle 42, 1933). Pero casi todos ellos tuvieron éxito público, en parte por la novedad, en parte por la riqueza de melodías populares aportadas por el cancionero americano desde principios de siglo, y en parte porque aquellos eran espectáculos vistosos, donde las coristas desfilaban en rebuscadas figuras geométricas, y nadaban en piscinas con evoluciones similares a las de un batallón bien amaestrado. La mayoría de las empresas hicieron series con esos films y patentaron sus nombres: **Broadway Melody** en Metro (1929, 1936, 1938), **Gold Diggers** o **Vampiresas** en Warner (1929, 1933, 1935, 1937, 1938), **Big Broadcast** en Paramount (1932, 1936, 1937, 1938). El déficit más importante que el cine de la época dejó establecido, no fué en verdad su incumplimiento de una estética cinematográfica, excesiva pretensión para un entretenimiento popular, sino el desconocer la gran fuente musical que era el jazz de 1925/35, aparecido en cine demasiado tarde, cuando había degenerado en "swing" (y siguió degenerando, hasta un reciente renacimiento), y empeñado en desaprovechar o ridiculizar a figuras como Benny Goodman y Louis Armstrong. El desajuste del cine musical con la verdadera música del período ha caracterizado a todo el género, y aún ahora las melodías de 1925 aparecen tocadas con la orquestación 1950, y con lo que un cronista llamó brevemente **"los violines de la Metro"**. La evocación carece de sabor.

Todo el período de la transcripción de comedias musicales estuvo carente en Hollywood de un acto de creación, excepto en el reducido rubro que es contratar a compositores y letristas para que se inspiren a sueldo del cine, como antes se inspiraban a sueldo del teatro; aun en este rubro las melodías resultantes suelen ser olvidables, y es más difícil memorizar hoy esas canciones que recordar un solo argumento protagonizado por Dick Powell, Ruby Keeler, Alice Faye o Betty Grable. Pero en el género se revelaron Fred Astaire, Ginger Rogers, Mickey Rooney, Judy Garland y Gene Kelly, que difícilmente habrían llegado a la fama sin tales vehículos y que, mayormente, dieron en ellos mejores pruebas de talento que las que establecieron en films de otras clases. De las tres corrientes en que ha evolucionado el cine musical, la primera se mantiene hoy con la repetición de las fórmulas iniciales, a veces mejor peinadas y más presentables (Betty Grable, Dan Dailey, Fred Astaire, Rita Hayworth); la segunda hace la memoria de sí misma y evoca a grandes figuras de una historia reciente (Florenz Ziegfeld, George M. Cohan, Al Jolson, Irving Berlin, próximamente John Philip Sousa y Eddie Cantor). La tercera corriente participa del virtuosismo interpretativo y de la evocación, pero está tan interesada en música y baile que hace de ellos los focos verdaderos del film y procura expresarlos en términos cinematográficos: Gene Kelly puede ser el mejor de sus creadores, y quienes le han apoyado últimamente (Judy Garland, Frank Sinatra, el productor Arthur Freed, los directores Vincente Minnelli y Stanley Donen), son tan sólo sus colaboradores. Esta última corriente apenas se esboza ahora, pero las apariencias son las de su crecimiento.

pasos nuevos

Gene Kelly tiene más sentido musical y coreográfico que casi todo intérprete actual del género y aunque Fred Astaire podría inaugurar una discusión al respecto, Kelly es además un mejor coordinador de su función en el film. Prefiere no ser tan solo un bailarín de números especiales, sino un personaje tierno, sensible, ligeramente cursi, que se impresiona por una situación y pasa de inmediato a danzarla, sin perder contacto con los personajes y objetos que le rodean: los niños suelen ser sus compañeros, y con ellos danza en **Anchors Aweigh** (Leven anclas, 1944), y en **American in Paris** (Sinfonía de París, 1951), mientras que una discusión o un ritmo del diálogo, o un ruido exterior, pueden ser derivados por él hacia un número musical, como lo hace en un trío con Rita Hayworth y Phil Silvers

en **Cover Girl** (Las modelos, 1945), o en otro trío con Debbie Reynolds y Donald O'Connor en **Singin'in the Rain**, agotando la melodía de "Good Morning", o en el dúo con O'Connor, que comienza por la burla a un profesor de dicción y termina en un delirio de acrobacia y ritmo. El comienzo del número titular de **Singin'in the Rain** es tan sólo la pequeña satisfacción de un hombre que acaba de despedir a su novia en la puerta de la casa y se aleja canturreando bajo la lluvia: el ritmo del paso y el tarareo, son el prólogo al posterior entusiasmo con que Kelly chapotea en los charcos, se sube a los faroles y termina por regalar el paraguas a un transeúnte.

Este enlace entre una situación dramática (o humorística) y el número musical inmediato, es la principal contribución de Kelly al género y ayuda a rescatar a éste de la dualidad en que ha oscilado durante más de veinte años: una realidad trivial para el asunto y una fantasía desbordante para los números especiales. Dar un humor y una fantasía al argumento y humanizar por otro lado el baile, fué la receta de Kelly para **On the Town** (Un día en New York, 1950), primer film donde, en sus propias previas palabras, él podría expresarse. Ha parecido una ventaja que Metro-Goldwyn-Mayer haya respaldado esta empresa, que nunca hubiera comenzado sin un productor que apoyara a Kelly, pero las imperfecciones de su labor son justamente las que Metro establece, complicando argumentos y agregando lujo y escenografía a los números musicales, cuando sería más barato, más sobrio y más fino el dejar que Kelly se exprese como él mejor lo entienda. El anuncio de que el artista hace **Invitation to Dance** sobre cuatro números musicales, sin diálogo ni argumento, puede ser mirado con optimismo, como un adelanto hacia lo que el género puede ser.

fragmentos de época

Pero antes de contribuir así a la evolución del género, Kelly ha sido en él un cumplido intérprete y es por su inventiva coreográfica, por el brillo de concepción y de ritmo que en los últimos años ha logrado altura y fama. Su dúo con los dibujos cómicos de Tom y Jerry (en **Anchors Aweigh**), y su dúo consigo mismo, obtenido tras un prodigio fotográfico de Rudolph Maté (en **Cover Girl**), parecen haber sido más perdurables que números más recientes de Betty Grable o June Haver. La revisión de **The Pirate** (El pirata, 1948), con la debida estimación a dos dúos febriles de Kelly y Judy Garland, podría entusiasmar hoy a un público que en ocasión de su estreno se mostró muy reticente, pero la empresa Metro informa que la copia ya no existe en el Uruguay (tampoco la de **Anchors Aweigh**), con lo que sólo un improbable reestreno permitiría explotar hoy el talento y el prestigio conseguidos por Kelly en sus últimos pasos. En cambio, tres o cuatro números de **On the Town** han sido y son gustados repetidamente, en parte por su propia virtud y en parte porque el film, al revés de tantos otros, no obliga a aguantar un asunto insufrible en calidad y cantidad. En **Singin' in the Rain**, como en **On the Town**, la dirección es también de Kelly y Stanley Donen, pero es menor su entidad como film estrictamente musical, disminuído por una evocación levemente satírica del cine mudo y del primer cine sonoro. La situación era propicia para una burla cerrada contra las manías de una época que llegó a atolondrar micrófonos sin tener nada que decirles, y es ciertamente muy curioso que el final de uno de los films incluidos en la antología, exagerado y cursi, sea cantado con estrofas de "Would You", una melodía que Metro-Goldwyn Mayer hizo componer para **San Francisco** (1936), y que hasta una reprise de 1952 no parecía graciosa. Por algún motivo que la misma Metro podría explicar, la sátira de **Singin' in the Rain** no es tan aguda ni precisa como debió serlo, quizás por respeto a la misma familia de cinematografistas que construyó aquel pasado: las modas femeninas son reídas en un número musical, pero lo son menos a lo largo del film; las revistas cinematográficas populares, fuente de un risible divismo, son apenas aludidas en los diálogos; la caricatura que Douglas Fowley hace de un director cinematográfico no se parece ciertamente a un verdadero director, sino a cualquier cómico suelto; la caricatura de Jean Hagen a una actriz de voz chillona, que debe ser doblada para el cine sonoro, no se ajusta tampoco a una actriz de la época (es demasiado lela, demasiado grotesca), sino a la muy moderna Judy Holliday, cuyo papel en **Born Yesterday** (Nacida ayer, 1950), hizo Miss Hagen en una serie de representaciones teatrales. Más que por la sátira de asunto y detalles, deliberadamente tenue y superficial, **Singin' in the Rain** importa por el espíritu de época que en algunos fragmentos saca a relucir: presenta a un villano que juega a lanzar y recoger continuamente una moneda al aire (hábito recogido para George Raft en **Scarface**, 1931), orquesta algunos números como 1930 lo hubiera hecho (el primero de Debbie Reynolds, once muchachas y un pastel, sobre "All I Do Is Dream of You"), y transcribe la infaltable escenita del cine de entonces, con el chansonnier que se pasea ante la cámara (cantando "Beautiful Girl"), dando el brazo a doce coristas, las que terminan por formar las rosetas habituales del coreógrafo Busby Berkeley, capitán de la época. La mayor parte de la materia musical empleada es de los famosos "twenties", y parte de su tratamiento encuadra en el debido estilo: la canción titular fué compuesta para la **Hollywood Revue of 1929**, con música durable de Nacio Herb Brown y letra menos famosa de Arthur Freed (hoy productor de éste y muchos otros films similares), y hasta la música compuesta especialmente está vertida a veces con el entusiasmo con que se tocaba cerca de 1930, cuando los extremos de ruido y dulzura no eran todavía la música popular americana. En un film irregular e híbrido, con material ambicioso en más de un género, con humor variable en su asunto, fragmentario en la evocación, los elementos peculiares y los que podrán quedar para el recuerdo, no serán ciertamente los lujos de escenografía, sino los frutos de Gene Kelly: el buen gusto del dúo con Cyd Charisse, los dúos y tríos de Kelly, O'Connor y Reynolds, y la elegancia del solo de Kelly en la canción del título, donde parece vivir un personaje y se atiene a su mejor estilo de intérprete.

Como en **On the Town** y en **American in Paris**, el ballet de fondo de **Singin' in the Rain**, glosa también una situación romántica ya expuesta anteriormente, aunque en el caso esa situación no está tan cerca del nudo del asunto. Esta doble exposición, que da al ballet una función comentarista, parece ser el paso previo a una narración directa en términos de ballet; en los tres casos es una danza imaginada, con un origen casi subconciente y con una escenografía irreal.

invitación a un futuro

Algunos ensayistas que examinaron el carácter de creación colectiva que posee el cine y lo asimilaron por más de un rasgo a la creación del ballet, han llegado a prever asimismo las posibilidades de fusión de ambas artes y la necesaria transacción que seguramente deberán hacer director y coreógrafo en un film dedicado a la danza. **"El coreógrafo debe recordar no solamente que la cámara puede moverse alrededor de y CON los bailarines, sino que todavía otra dimensión de movimiento ingresa con el montaje final del film, en secuencias que posean relación rítmica entre sí; el director debe recordar que la estructura coreográfica está vinculada a una estructura musical y que su montaje no debe violar esta relación. No hay razón por la que un ballet basado en un tema adecuado no pueda ser hecho sobre tales líneas, con coreografía especialmente adaptada al cine; algunos efectos interesantes y útiles pueden asimismo conseguirse por trucos fotográficos y escenográficos"** (David Vaughan, en SEQUENCE 6, Londres, 1948).

Algunos fragmentos de films modernos parecen cumplir parcialmente ese plan, pero su debida ejecución sólo es previsible en la próxima obra de Kelly, **Invitation to Dance**, cuatro episodios que se están rodando en los estudios ingleses de la Metro. Según declaraciones formuladas a la prensa, Kelly **"siempre creyó que había un gran público a ambos lados del Atlántico para un film bailable; no un film sobre bailes, o con bailes en él, o una opereta que incluya algún ballet, sino un film en el que baile y música, por sí solos, narren el asunto"**. Esta sería la superación del plan ya iniciado en **On the Town**, y la apertura de un camino distinto para el cine musical, cuyas reglas no deben ser, obviamente, las del naturalismo, sino las de una fantasía que hasta ahora sólo saben explotar algunos dibujos cómicos. El presumible déficit de la idea, hasta donde Kelly se ha dejado conocer, es su costumbre teatral de concebir la coreografía para un espectador ubicado en un costado de la escena, y no para una cámara que pueda estar presente en todos lados; varios números de **On the Town** y de **Singin'in the Rain** participaron de ese hábito, y es deseable que en el experimento se sepa evitarlo. Pero aun imperfecto y provisorio, el film prometido será para Kelly la culminación de una carrera en la que ha pasado de intérprete a coreógrafo, y luego a creador; para el género musical, además, podrá ser la más importante curva del camino.

H. A. T.

muerte de un viajante

"Willy Loman es un personaje pintoresco que habría sido un fracaso en cualquier actividad que desempeñara, sin excluír la industria cinematográfica", dijo un enemigo del film. **"Presentarlo como un viajante, y culpar a la profesión por su deceso, es más que injusto: es un ataque decidido contra un sector de la población que se ocupa en una tarea vital para nuestro sistema distributivo, e indispensable para nuestra economía libre"**. La ofensiva de viajantes de comercio, su asociación protectora, y los instructores de esa actividad, comenzó contra el productor Stanley Kramer y la empresa Columbia apenas se anunció el comienzo de la filmación, puntualizando que el gremio tiene mejores ingresos que los miserables adjudicados en la obra a Willy Loman, y agregando que el propio Fredric March debiera tener una mejor comprensión del problema, pues su hermano es jefe de ventas en una gran corporación comercial; al término de la campaña, Columbia filmó un acto prestigiando la profesión de viajante, con recortes del film, cinco minutos de análisis sobre el personaje Willy Loman, y la intervención del propio Kramer ante la cámara. Toda la protesta de viajantes que no quieren verse representados por un modelo inferior (**"El hecho de que nunca mencione su mercadería demuestra que es un mal vendedor, que no está orgulloso del producto"**), queda sin embargo bastante descolocada frente a la intención del autor Arthur Miller, que no habla tanto de una profesión como de una actitud vital, y que no procura satirizar o atacar a un grupo social, sino pintar parte de un gran cuadro que se puede llamar el Sueño Americano. La universalidad de ese cuadro es la de que todos venden algo pero la mayoría vende su propia personalidad, cree que sus medios de vida son sus finalidades de vida, y en última instancia es nadie, trabajando siempre para dejar nada. Una reflexión sobre finalidades de vida y sobre el engaño diario del individuo, a los demás y a sí mismo, afecta al hombre de negocios, al abogado, a la señora de la casa, al empleado bancario, al militar, al fotógrafo, al contador, al agente de publicidad y al obrero mecanizado que René Clair y Chaplin pintaron en **A nous la liberté** y en **Modern Times**. Si Arthur Miller eligió como ejemplo a viajantes de comercio es porque su caso le pareció típico: están en el centro de los negocios, venden lo que no producen, deben conquistar simpatía pero no pueden creerla perdurable, están obligados a buscar el éxito en su vida de relación, y hacen de sí mismos la primera mercadería. La pintura de Willy Loman es el caso extremo del inadaptado a la realidad social en que vive, porque ha llenado toda su existencia con las fórmulas del buen vendedor, no puede librarse de ellas ni siquiera cuando le dañan, y se niega a ver la realidad sin embellecerla. Los cuentos de su última gira aumentan la comisión real obtenida, pero los cálculos inmediatos de su mujer le obligan a decir la cifra auténtica; la educación de sus hijos ha sido el engaño de creerlos con personalidad y de confiar en el éxito a pesar de la incompetencia. Algunos resultados son la ruina, los hijos mentirosos, el fracaso de Loman ante sí mismo, la locura con que recuerda, imagina y sueña; otro resultado, mínimo y trivial, es el de que Loman se empeñe en plantar algunas legumbres en el terreno del fondo, con el afán de dejar algo que sea realmente hecho por él, y que no sea controvertido por la relación de otros seres humanos. Algunos observadores han creído encontrar a todo el cuadro la simple solución de otorgar jubilaciones y pensiones a los viejos trabajadores como Loman, y disolver así el problema en un mero trámite de asistencia social. Resulta más verosímil suponer, empero, que la frustración económica y la frustración moral son causas recíprocas: el trabajo de Loman ha hecho de él un hombre mediocre, y cuando ya es inservible pierde el empleo por serlo. Otros vendedores mejor adaptados triunfan en los negocios pero siguen siendo hombres mediocres: si el autor opone en la obra la altura de un gran sueño y el descenso de una miseria económica y moral, su intención es procurar una situación de tragedia, describir una gran caída. Un cronista de Miller apuntó que el autor escribe sobre un drama individual y directo, y sólo marginalmente sobre una situación social; el más claro de sus apuntes marginales es describir la frustración moral de un abundante hombre moderno, pobre o rico, que adopta una personalidad artificial y vive de engañar o de engañarse.

CONCENTRACIÓN TEATRAL. Una estructura simbólica, con recursos expresionistas, ha hecho particularmente notable la presentación de la obra, y ha reforzado su condición de parábola. En un solo escenario, con un solo intervalo, se suceden diversas habitaciones de la casa de Loman, la oficina, un bar, un cuarto de hotel, apenas identificados por el mobiliario más indispensable, y diferenciados por la luz y por el aparte de los actores; cada una de las escenas está presentada en su nudo dramático, sin otra información previa que la que pueda surgir del contexto; el pasado y el presente alternan sobre el escenario, en un juego de alucinación, dando un doble enfoque objetivo y subjetivo del asunto. Esta máxima concentración formal ha sido contrastada con un lenguaje naturalista, correcto, en el que no hay más de tres discursos elocuentes y aun estos discursos (exceptuado el final), aparecen legitimados por la situación. **"La obra no tiene poesía falsa pero tampoco tiene poesía auténtica"**, observó un cronista, entusiasta de la concepción teatral pero no de la realización: **"contiene más escenas ilustrativas de las que un verdadero artista necesitaría"**, y no está a la gran altura de su tema, que pocos dramaturgos se animarían a tocar.

DOBLE JUEGO. La adaptación cinematográfica fué efectuada (muy en la línea de su productor Stanley Kramer), bajo la consigna de que era más importante su difusión que su recreación en otro lenguaje; otras consignas fueron realizar una producción barata para un riesgo económico que otros productores de Hollywood ya habían rechazado, y mantener la fidelidad al texto y al espíritu de Miller, aun cuando fuera necesario abreviar su duración. Estas directivas mantenían ileso el problema central de la adaptación: hacerla naturalista como casi todos los diálogos de origen, o expresionista, como lo es su estilizada puesta en escena. El director Laslo Benedek adoptó un doble juego, sobrio, pero poco inspirado. Las escenas del presente están tratadas en una forma simple y natural, en escenarios que son opresivos y encerrados pero que pretenden autenticidad. Las escenas del pasado y de la alucinación amplían la reconstrucción que se

death of a salesman

EE. UU. 1952. Producción de Stanley Kramer, distribuida por Columbia. Director, Laslo Benedek. Productor asociado, George Glass. Libreto cinematográfico de Stanley Roberts, sobre la obra teatral homónima de Arthur Miller. Diseño de producción, Rudolph Sternad. Música, Alex North. Fotografía, Frank F. Planer. ELENCO: Fredric March, Mildred Dunnock, Kevin McCarthy, Cameron Mitchell, Howard Smith, Royal Beal, Don Keefer, Jesse White, Claire Carleton, David Alpert, Elizabeth Fraser, Patricia Walker.

muerte de un viajante

efectúa en la mente de Willy Loman, no tienen más detalles que los que él recordaría, son enfocados a través de su perspectiva (espiritual, si no estrictamente visual), comienzan y terminan fundiéndose con la situación presente de la que partieron. Como en el teatro, este enfoque de la alucinación da al espectador una doble perspectiva, real e irreal, del drama de Loman: cuando éste cree hablar con su hermano mientras juega a las cartas con su amigo, ambos personajes se presentan simultáneamente ante la cámara; cuando Loman camina por el corredor del subterráneo y cree hablar nuevamente con su hermano, hay otros transeúntes presentes mientras Loman puede estar al tanto de ellos, pero desaparecen cuando se desarrolla la imaginaria conversación. El enfoque se ajusta al hábito psicológico, donde tres minutos del pasado pueden recordarse en dos segundos del presente, y donde la situación pretérita aparece más concentrada y elocuente que lo que pudo haberlo sido en realidad. Este planteo del pasado se ajusta al planteo ya efectuado por Miller en la obra teatral, y excepto la limpieza de la ejecución no hay en el film un acto creador; existe en cambio el déficit de no enfatizar poéticamente la alucinación, con música o luces, como una flauta lo hacía tras la escena, y el film presenta así dos mundos pero no mundos distintos.

El planteo del presente suponía en cambio para el cine la renovación del viejo problema que es respetar o no la estructura teatral de lo que adapta. El director declara que evitó los movimientos inútiles de la cámara (porque distraen y hasta irritan) y que en algún caso buscó cierta calidad estática para la escena; el hecho simple es que fotografió correctamente la acción original, sin más alternancia de planos o efecto de montaje que lo habitual en el caso. Pero mientras recoge a pie firme un asunto dicho enteramente en diálogos y carente de toda acción, modifica en cambio la escenografía, y no la hace estilizada sino real. Casi todos los elementos dramáticos de la obra son eminentemente teatrales, y no deben ser apreciados sino con su énfasis de origen: el negociante entusiasmado con el grabador mecánico donde un niño recita con monotonía, el hijo mayor de Loman que a los 34 años cree que su padre es un fraude porque lo encuentra con otra mujer, el estallido sin mesura en el que Loman grita su indignación durante las discusiones domésticas. Al plantear esas situaciones, y los diálogos que informan el asunto, sobre escenarios reales, el film rompe el equilibrio teatral: ya que la casa tiene paredes concretas, la vereda debió tener caminantes (no los tiene) y el barrio debió tener vecinos (no los tiene); como apuntara un cronista del film, los gritos de Loman supondrían tal caso de locura, que es difícil creer que familia o vecinos no lo envíen a un asilo; por otro lado, también es difícil creer que la concentración de las situaciones dramáticas de Loman (con familia, jefe, amigo) pudiera mantenerse con naturalidad.

El film parece fruto de una indecisión: respeta el texto original y el espíritu de la obra, pero como en tantos casos de adaptaciones sobre teatro, equivoca el lenguaje: el simbolismo teatral no puede trasladarse literalmente al cine, porque queda automáticamente disminuído (y en el caso, está aún más disminuído por el naturalismo de la escenografía); la alternativa de recrear la obra en términos cinematográficos es empresa para artistas y productores más arriesgados. Una indecisión similiar afecta a los intérpretes, pero Fredric March está casi siempre talentoso; casi todo el elenco fué trasladado de la versión teatral de Broadway (excepto Kevin Mc Carthy, que hizo el hijo mayor en la versión teatral de Londres), y en uno u otro momento se muestran teatrales o enfáticos.

KRAMER. Mucho público no entenderá el film como, después de muchas deliberaciones, los viajantes de comercio resolvieron no entender la obra; para una antología del cine, ésta es tan sólo una transcripción del teatro, literal, inadecuada, a veces hábil; para una antología del teatro, es más ajustada la versión original; para Columbia y el productor Stanley Kramer, el film difícilmente será un éxito comercial sostenido. En una perspectiva más amplia el film deberá compensar empero la objeción de espectadores frívolos que lo encuentran denso o amargo, y también la objeción de los puristas que lo encuentren imperfecto: es un film más preocupado del sentido que de la presentación, golpea en la reflexión del espectador, y alude a un mundo moderno cuyos problemas no quiere embellecer. Como estilo de dirección podrá recibir reproches, pero como estilo de producción es lo que Hollywood necesita, y Stanley Kramer debe ser ponderado por su audacia.

H. A. T.

estrenos

ALICE IN WONDERLAND se basa en el cuento homónimo de Lewis Carroll (1865) y también en **Through the Looking-Glass** (1871), un relato en el que Carroll conservó el molde anterior. Las bases del film son así 24 capítulos de interrogatorios entre el mero sentido común de la protagonista y unos 80 personajes (cálculo de Disney) que prefieren la lógica de las palabras a la lógica de las ideas, y enloquecen a una niña con preguntas incontestables y con observaciones no pertinentes. Una materia tan fiada al juego verbal, y un humorismo tan subordinado a preguntas y respuestas, no parecían un buen principio para un film de dibujos cómicos. Como lo declara el mismo Disney (en una nota de FILMS IN REVIEW, mayo 1951), un lector rápido no podría digerir el libro en menos de seis horas, y un espectador no tiene oportunidad de releer la sutileza que apenas percibió. La adaptación debía ocuparse, primero, de dar una estructura narrativa a un relato que no la tiene; segundo, de condensar y refundir y eliminar personajes; tercero, de abreviar el relato hasta una duración aproximada de 80 minutos. Las consecuencias, según el mismo Disney, no han cambiado el sentido esencial de la obra ni su peculiar sabor, pero ésta no pasa de ser una opinión parcial del autor. El film ha perdido ciertamente el humorismo de Carroll, y repite el estilo humorístico de Disney, consagrado a través de los años, pero debilitado justamente por la repetición. Las diferencias entre el original y la adaptación deben darse por descontadas, y sólo los optimistas podrían fundar reproches sobre el resultado, donde el episodio de la Morsa y el Carpintero está recortado hasta perder la gracia, y donde los diálogos son tontamente sensatos, cuando el absurdo era su virtud esencial, (aunque la adaptación castellana debe ser parcialmente responsable de ello). Pero sigue siendo materia de reproche la diferencia entre el Disney que produce y el Disney que podría producir. Sus dibujos de largo metraje padecen de un compromiso entre la fantasía y un naturalismo que es justamente contraindicado: Alicia es una niña afable y cursi como Blanca Nieves, y los personajes de la ficción se conducen y hablan como personas, perdiendo la posibilidad de cambios súbitos, deformación física, metáfora visual, que precisamente el dibujo cinematográfico puede lograr. La experiencia de los dibujos de UPA debió ser más elocuente para Disney, pero éste sigue aferrado a fórmulas donde ya la poesía y el humorismo se producen en serie, y artísticamente no importan: florecillas que cantan y bailan, monólogos que sustituyen a la acción, baladas musicales que sustituyen a una emoción plástica. Más que por Lewis Carroll, humorista agudo para adultos, que sigue indemne tras ser abreviado por la simpleza de libros infantiles y films comerciales, el resultado debe lamentarse por Walt Disney, que fué un innovador y un creador mientras no se vió obligado a ser un jefe de industria.

en sus vacaciones

filme y fotografíe en color
(revelado en el uruguay)

rollos foto scona color 120, 620 y leica
rollos cine scona color 16 m/m
rollos foto telcolor negativo color
rollos bauchet 8 m/m blanco y negro

cine técnica

RIO NEGRO, 1267
entre s. josé y soriano
tels. 8 20 67 y 9 47 04

una muestra de
cine francés

En Punta del Este habrá de realizarse, en febrero y marzo 1953, una muestra del moderno cine francés, que incluirá, entre otros títulos, JEUX INTERDITS (René Clement), BELLES DE NUIT (René Clair), CASQUE D'OR (Jacques Becker), LA P..... RESPECTUEUSE (Marcel Pagliero, sobre Sartre), y LA BERGERE ET LA RAMONEUR (Paul Grimault); asimismo, se anuncia la visita de diversas estrellas y productores franceses. Sobre diversos temas vinculados a esta muestra se escribirá en FILM 12.

La fabulosa meca del cine está sólo a un corto vuelo de distancia! Y usted comenzará a disfrutar de su viaje desde que penetre en el lujoso confort de la Braniff. El atento servicio y las comodidades que le brinda son el augurio de una maravillosa estada en la deslumbrante California y usted también se sentirá como una celebridad. Telefonee a su agente de viajes o a la

BRANIFF INTERNATIONAL AIRWAYS el mejor a **hollywood!**

Bartolomé Mitre, 1324 **Teléfono 9 57 89**

(viene de pág. 16)

1) EL "RACCONTO" COMO ILUSTRACIÓN DE UN DIÁLOGO NARRATIVO.— El diálogo narrativo resulta contrario a la naturaleza del cine, medio de expresión predominantemente visual. Cuando no es posible evitarlo de otro modo, siempre cabe recurrir al **racconto** para **traducir en imágenes el relato verbal.** Es esta la función más humilde que cabe dar al recurso, que se somete entonces por completo a las exigencias del relato, sin perseguir ningún efecto constructivo: el relato secundario queda como una incidencia sin mayor relieve, que se subordina por completo a la narración principal. Algunos casos concretos permitirán ilustrar este empleo del recurso.

Las **adaptaciones de obras teatrales** al cine constituyen un primer ejemplo. En el teatro, el diálogo narrativo suele resultar una convención ineludible. La adaptación sustituye o ilustra estos relatos verbales por medio de la imagen, circunstancia que explica la presencia de **raccontos** en films como **Hamlet** (Laurence Olivier, 1948) y **Frõken Julie** (La señorita Julia, Alf Sjöberg, 1950).

El **film policial** es un caso en el que los relatos verbales resultan impuestos por el tema mismo. La intriga policial corriente se funda en el esquema formal de la **pesquisa**, que supone, casi siempre, la reconstrucción de un conjunto de hechos pasados. Esto da lugar, con mucha frecuencia, a relatos verbales (declaraciones de los testigos, confesión del culpable, etc.), que el cine ilustra por medio de la imagen. Lo corriente es que estos **raccontos** no persigan finalidad formal alguna, pero en los últimos años es posible advertir una tendencia a complicar la estructura del relato por medio de múltiples relatos secundarios, que tratan de hacer más absorbente la intriga. El peligro está en tomar complicación por complejidad: un film como **Sorry, Wrong Number** (Al filo de la noche, Anatole Litvak, 1948), aspira al virtuosismo formal y sólo consigue convertir una anécdota trivial en un verdadero laberinto narrativo.

También el **drama psicoanalítico** adopta algunas veces la forma de la pesquisa, usando el **racconto** de modo semejante. La única diferencia importante es que, en este caso, los **raccontos** tienen casi siempre una fuerte coloración subjetiva. Así, en **Mine Own Executioner** (Su propio verdugo, A. Kimmins, 1947), cuando el paciente Kieron Moore relata al psicoanalista Burgess Meredith sus padecimientos en un campo de concentración japonés, la intensidad con que vive una vez más los hechos que relata aparece subrayada por la subjetivación de la cámara durante todo el **racconto.**

La simetría es un afán
(Orson Welles en
CITIZEN KANE)

2) LA MULTIPLICIDAD DE RELATORES Y EL PERSPECTIVISMO.— La búsqueda de efectos de estilo se traduce, normalmente, en un empleo puramente convencional del **racconto.** Entre los films en que el **racconto** resulta impuesto por el tema hay muy pocos ejemplos de aprovechamiento del recurso en sentido formal. **Citizen Kane** y **Rashomon** (Akira Kurosawa, 1950), son dos de estos ejemplos.

El tema de **Citizen Kane** es, en el fondo, una variante más del tema de la pesquisa, y los **raccontos** ocupan en el film el lugar de los relatos de los testigos en la intriga policial. Pero esta pesquisa tiene un sentido muy especial, y los **raccontos** no cumplen en ella una función meramente informativa. Lo que se trata aquí de reconstruir es la imagen de un hombre, cuya clave podría estar dada por la palabra que pronunciara al morir: "Rosebud". A través de los relatos de quienes lo conocieron en vida, la figura de Kane comienza a dibujarse trazo a trazo. Pero el film no ha querido ser solamente una imagen biográfica; de haber querido sólo esto, los reproches de artificialidad lanzados contra su técnica resultarían plenamente justificados. ¿Qué sentido tendría este fragmentarismo, esta multiplicación de perspectivas que se entrecruzan, se super-

ponen, saltan hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, resumen en unas pocas imágenes acontecimientos que han llenado varios años? El film ha sido biográfico en el plano de la ficción, pero sólo por accidente. Lo que trata de demostrar es, paradójicamente, que la biografía de Kane será siempre imposible, que la personalidad de éste no se agota en una leyenda popular y en los recuerdos fragmentarios de quienes lo conocieron. El reportero no conseguirá averiguar el sentido de "Rosebud", y cuando el epílogo del film trasmita esta clave al espectador le hará saber, al mismo tiempo, que ella ha de ser siempre un secreto. La forma narrativa de **Citizen Kane** se explica puntualmente por su tesis.

En **Rashomon** los **raccontos** pretenden demostrar una proposición más extrema. Aquí los relatos no ofrecen versiones parciales y complementarias de los hechos, sino absolutamente contradictorias entre sí: como todas las versiones son plausibles, todas resultan igualmente sospechosas. Cada hombre miente a los otros y se miente a sí mismo, sin ser siempre consciente de ello: la veracidad es un ideal imposible. Tal parece ser la melancólica tesis del film.

3) EL "RACCONTO" COMO PRETEXTO PARA EL COMENTARIO ORAL.— **Ciitzen Kane** parece ser el punto de partida de una forma convencional del relato subjetivo que se generaliza cada vez más y que consiste, simplemente, en postular el **racconto** para servirse de la voz del narrador, que cordina y comenta continuamente el relato en imágenes. El sentido del procedimiento es diferente en **Double Indemnity** (Pacto de sangre, Billy Wilder, 1944) y en **Brief Encounter** (Lo que no fué, David Lean, 1945), en **Journal d'un curé de campagne** (Diario de un cura rural, R. Bresson, 1950) y en **Sunset Boulevard** (El ocaso de una vida, Billy Wilder, 1950). En muchos casos ha sido un expediente fácil para asegurar la continuidad, o un pretexto para desbordes de lirismo. Pero, usado inteligentemente, puede ser un instrumento narrativo muy valioso. Es lo que demuestra, por ejemplo, **Kind Hearts and Coronets** (Los ocho sentenciados, R. Hamer, 1949), un film que no es más que un largo **racconto**, acompañado en toda su extensión por el monólogo oral del protagonista. La palabra hablada es aquí un contrapunto irónico de la imagen, y da al film su tono de farsa y su continuo humorismo. Pero no es sólo esto: permite también coordinar, abreviar, acelerar el relato en imágenes, llegando a sustituirse por completo al sonido sincronizado con la acción (hay en el film secuencias enteras que no son más que pantomima muda acompañada por el comentario del relator). De este modo, el ritmo del relato oral permite variar a voluntad el ritmo de la imagen. Paradójicamente, un uso extremadamente "literario" de la palabra hablada ha permitido liberar al relato en imágenes de la traba "literaria" del diálogo, reviviendo un estilo narrativo que parecía definitivamente muerto desde el advenimiento del cine sonoro.

4) EL "RACCONTO" COMO RECURSO DE CONSTRUCCIÓN.— Ya se ha señalado a propósito de **Amanece** que el **racconto** puede ser usado como un medio convencional de lograr ciertos efectos formales y dramáticos. Los ejemplos de este uso del procedimiento van desde **Romanze in Moll** de Helmut Käutner (1942), hasta **Sommarlek**, de Ingmar Bergman (1950), pasando por films como **Brief Encounter** y **Manon** (H. G. Clouzot, 1948). El examen de algunos films de estructura semejante a la de **Amanece**, en los cuales el carácter convencional del **racconto** ha sido llevado al extremo, bastará, sin embargo, para ilustrar el punto. En estos films la narración en presente no constituye, como en **Amanece**, un verdadero desarrollo: se trata de una situación invariable que no es más que **el desenlace de la acción en pasado**. El relato parte de esta situación, y se sirve de ella como de un leit-motiv dramático que da al desarrollo en pasado una tonalidad emocional particular e introduce en el film una cierta simetría y redondez formal. El pesimismo romántico se ha servido de este medio para acentuar la melancolía de sus temas en films como **Le diable au corps** (El diablo y la dama, Claude Autant-Lara, 1946) y **Hon Dansade en Sommar** (Un solo verano de felicidad, Arne Mattsson, 1951).

El mismo esquema formal ha permitido al pesimismo realista dar a sus relatos un sentido de fatalidad (así en dos films de Wilder: **Double Indemnity** y **Sunset Boulevard**).

UNA NUEVA FORMA.— El saldo más importante de este movimiento de renovación parece ser la idea de una forma cinematográfica **abstracta**, independizada de la substancia anecdótica, que no trata ya de plegarse a todas sus sinuosidades sino que busca organizarla en estructuras rigurosas que aspiran a la concentración, a la simetría y al contraste.

1) Esta forma aspira, antes que nada, a la **concentración**. Los medios de que se sirve para lograrlo son, por un lado, un estilo de narración elíptico y veloz, y por otro, una técnica que no construye sólo en extensión sino también en profundidad, subordinando unos relatos a otros y creando así distintos planos de ficción, que se van superponiendo según las necesidades del desarrollo. Ya se ha visto, a propósito de **Amanece**, la función aglutinante que puede cumplir el relato en presente, que engloba los desarrollos en pasado y les impone su unidad espacio-temporal. Para alcanzar estos fines, la acción en presente debe tener en sí misma unidad y substantividad dramáticas. En **Amanece**, ella importaba un planteamiento, un desarrollo y una resolución: era una acción dramática completa. En otros films, como **Le diable au corps**, no llega a adquirir verdadera substantividad dramática, y es por eso que no cumple adecuadamente esta función cohesiva.

Es siempre la unidad dramática de la acción en presente la que funda la unidad formal del film: el caso de **Manon**, de H-G. Clouzot, lo demuestra **a contrario**. La narración en presente comienza allí planteando un conflicto (descubrimiento de los fugitivos a bordo); los relatos en pasado aclaran sus antecedentes y conducen a la resolución (el capitán deja desembarcar a Manon y a Robert). En este punto el ciclo dramático se cierra, y se alcanza una rigurosa unidad: la interrogante planteada al comienzo por la acción en presente (qué haría el capitán con los dos polizontes) ha sido contestada. Pero la narración directa continúa. Es por eso que todo el episodio posterior (la travesía del desierto, el ataque, la muerte de Manon) implica, en realidad, una nueva intriga que rompe la unidad formal. Al dar al relato una estructura inadecuada, Clouzot lo ha desequilibrado dramáticamente.

2) Esta nueva forma aspira también a la **simetría**. Esto se pudo ver claramente en el caso de **Amanece**, cuya construcción es de una regularidad y armonía ejemplares. Un análisis de **Citizen Kane** mostraría este mismo afán de regularidad llevado hasta el énfasis, hasta un cuidado barroco del detalle: baste señalar la correspondencia entre la secuencia inicial del film y su epílogo, que repiten en sentidos opuestos una misma lenta sucesión de planos (acercando al principio, alejando al final, la visión de Xanadú).

3) Esta forma se organiza interiormente de acuerdo con el principio del **contraste**, buscando crear entre los distintos desarrollos parciales una relación casi musical de contrapunto. La estructura total del film resulta así gobernada por la lógica del montaje, en su doble función expresiva y constructiva. Con ello el programa de **musicalización** propuesto por Aldous Huxley para la novela ha encontrado en el cine un comienzo de realización. Como el mismo Huxley en **Eyeless in Gaza**, el cine ha podido jugar con los contrastes de distintos momentos de una intriga, contándola en orden no cronológico. Ha podido también dar varias versiones

El procedimiento es diferente (Claude Laydu y Nicole Ladmiral en JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE)

distintas de los mismos hechos, desarrollándolas como variaciones dramáticas de un tema único. Pero, en la imposibilidad de acumular un material temático tan variado como el de la novela, no ha buscado explotar el contrapunto entre diversas intrigas paralelas, al modo de Huxley en **Point Counter Point**. El contraste buscado por el cine ha sido casi siempre el que surge entre distintos momentos temporales, y es por eso que la musicalización de la forma ha ido siempre acompañada de la ruptura del orden cronológico.

IV

el «racconto», el relato y el espectáculo

RELATO Y ESPECTÁCULO.— Quienes ven en el **racconto** un medio de renovar la narración cinematográfica, quitándole su carácter de **"encadenamiento de imágenes objetivas reproducidas fotográficamente"**, desconocen que el cine, por su naturaleza misma, ha de resistirse siempre a una asimilación con las formas de la narración literaria. Es cierto que se habla a menudo, a propósito de cine, de "relato" y de "narración". En esta misma nota se ha seguido ese uso corriente, justificado por su comodidad. Pero esto no debe ocultar que el cine (como el teatro) no es, en sentido estricto, un **relato**, sino un **espectáculo**.

Lo que distingue netamente el relato del espectáculo, es el carácter **personal** del primero, que se

opone a la **objetividad** e **impersonalidad** del segundo. El relato se sirve de palabras, y éstas remiten naturalmente a **alguien que habla**. Todo relato postula así un relator, intermediario entre el lector (u oyente) y los hechos relatados; de la presencia de este intermediario deriva el matiz más o menos personal que lo acompaña siempre. La obra cinematográfica, en cambio, no remite de por sí a una fuente personal: **en el plano de la ficción** nada en ella denuncia la persona de su creador. El espectador absorto en la sucesión de las imágenes no entiende los hechos que se desarrollan ante él como **hechos relatados**, sino como **hechos que suceden** tan simplemente como los hechos de su experiencia común. El cine no relata: **presenta**. Es una forma de desarrollo **impersonal** de una acción: **un espectáculo**.

UN RECURSO AMBIGUO.— Este hecho de que el cine no sea un relato sino un espectáculo, explica por qué la ficción del relator-personaje, perfectamente concorde con el medio narrativo literario, resulta en cambio incongruente al ser trasladada al cinematógrafo. Si el cine dejara a sus personajes explayarse en largos relatos verbales, desnaturalizaría su carácter de espectáculo: se convertiría en **el espectáculo de un relato** (es decir, en una verdadera redundancia narrativa). Para evitar esta dificultad, recurre al **racconto**, que permite traducir en imágenes el relato verbal. Salva así su carácter de espectáculo, pero cae en una nueva dificultad: con esto **el relato pierde su naturaleza de relato**. Al ser traducida en imágenes, la narración verbal adquiere la impersonalidad y la objetividad del espectáculo, y tiende a independizarse de la persona del relator. Entre relato y espectáculo no hay término medio, y el **racconto** sólo consigue ponerse en equilibrio inestable entre ambos, inclinándose ora hacia uno, ora hacia otro. En unos casos, será simultáneamente un relato y un espectáculo. En otros, será un espectáculo, pero pedirá ser entendido como relato. En otros, aún, será un espectáculo que busca en el relato nada más que un pretexto. Algunos ejemplos contribuirán a aclararlo.

El **primer caso** (superposición de un relato a un espectáculo), es el que se aproxima más a la naturaleza del relato. La forma más simple y eficaz del recurso es aquella en que la voz del relator acompaña continuamente al desarrollo en imágenes, substituyéndose por completo al sonido sincronizado con la acción. En esta forma realizó Olivier los **raccontos** de su **Hamlet**: el relato de Ofelia es, entre ellos, una pequeña obra maestra. Este recurso adquiere una forma más compleja (pero también más artificial y arbitraria), en algunos raccontos de **Frõken Julie** de Alf Sjöberg. Ella consiste en dar, por un lado, el relato verbal en la banda de sonido, y por otro, desarrollar en imágenes su contenido, mostrando al relator simultáneamente, en la misma imagen. En ambos ejemplos —ya sea por la continuidad del relato oral, ya sea por la presencia constante del relator— el desarrollo en imágenes no adquiere la total objetividad del espectáculo ni llega a independizarse de la persona del narrador.

El **segundo caso** (el del espectáculo que pide ser entendido como relato) es el más frecuente. Lo normal es que el carácter de relato o de reminiscencia aparezca señalado sólo al comienzo y al fin del desarrollo en pasado. Como no hay nada en el **racconto** mismo que recuerde su carácter de tal, el espectador llega pronto a olvidar que está presenciando un relato o una evocación, y es recién la "vuelta al presente" lo que viene a recordárselo. Esta es una consecuencia de la impersonalidad y objetividad del desarrollo en imágenes, en el que los hechos no aparecen como hechos relatados sino como hechos **que suceden**. Por esto es absurdo pretender que el **racconto** pueda añadir algo al poder de convicción que el cine tiene ya como espectáculo. El espectador cinematográfico no puede aceptar que lo que **ha visto con sus propios ojos** pueda no ser verdad; el cine no es un relato y no coloca entre el espectador y los hechos un intermediario-relator que pudiera mentir. Así, como relato literario, **Rashomon** pudo inducir en perplejidad a su lector. Pero el espectador del film no ha seguido cuatro relatos, sino que ha presenciado cuatro series de sucesos contradictorios: el hecho de que se trate de relatos es completamente

El relato es un pretexto
(Gloria Swanson y William Holden en SUNSET BOULEVARD)

externo al espectáculo mismo. Sólo por un esfuerzo intelectual **a posteriori** puede llegar a dudar de lo que ha visto por sí mismo. Y, aun así, siempre subsiste en él la creencia irracional de que todo lo que ha visto es cierto, de que las cuatro versiones son verdaderas. Su duda es una duda abstracta, su perplejidad no es una perplejidad **sentida**.

El **tercer caso** (espectáculo pretextado por un relato), coincide con el uso del racconto como recurso puramente constructivo. Aquí el relato o la reminiscencia no son más que un pretexto para la ruptura del orden cronológico, y el desarrollo en pasado tiene todos los caracteres de un espectáculo. El realizador puede prevalerse entonces de su objetividad e impersonalidad para tratarlo, no ya como relato, sino como una narración directa de tipo corriente, mostrando, por ejemplo, lo que el relator no pudo haber conocido. El espectador se deja ganar por la impersonalidad del espectáculo y acepta dócilmente la inconsecuencia. Con ello el carácter de relato pasa a ser una convención, un mero pretexto.

Es la naturaleza ambigua del racconto, su inútil intento de conciliar la subjetividad con la impersonalidad, el relato con el espectáculo, lo que justifica este pasaje de una convención a otra, esta prestidigitación de los realizadores. El relato es aquí un pretexto, desmentido por todo el desarrollo posterior. Es, explícitamente, una convención, y no cabría juzgarlo con un criterio de verosimilitud. La convencionalidad del recurso es llevada a veces tan lejos que ya no se puede hablar seriamente de relato. En **Sunset Boulevard**, por ejemplo, el relator es nada menos que el cadáver de William Holden, que en la primera escena del film aparece flotando en una piscina.

CONCLUSIÓN.— El **racconto** es una transacción inestable entre el relato y el espectáculo, y esto hace de él un recurso **esencialmente convencional**: es convencional cuando pide ser entendido como relato, porque hay en él siempre un elemento de espectáculo que se resiste a esa asimilación; y es también convencional cuando deriva hacia el espectáculo, porque postula un relator que no es más que un pretexto para justificar la "vuelta al pasado".

Si el **racconto** no llega a ser nunca un verdadero relato, mal podría tener las virtudes del relato en primera persona. Este da lugar a una narración esencialmente personal, y el **racconto** es casi siempre un desarrollo tan impersonal y objetivo como la narración cinematográfica corriente: la circunstancia puramente externa de que se lo atribuya a uno de los personajes, a título de relato o de evocación, no puede contribuir a darle carácter subjetivo. Hay más: el cine, sin renegar de su naturaleza de espectáculo, puede desarrollar una anécdota desde el punto de vista de un personaje: el ejemplo de **The Maltese Falcon** (El halcón maltés, John Huston, 1942), basta para demostrarlo. Siempre que el **racconto** ha sido subjetivo, la narración directa hubiera podido serlo igualmente, empleando los mismos medios.

Como recurso de construcción, el **racconto** ha permitido al cine liberarse de los moldes de la cronología; hasta hoy, las transiciones de pasado a presente y viceversa se han servido siempre de él para justificarse. Pero la forma cada vez más convencional que viene adquiriendo este recurso, la audacia cada día mayor de las transiciones temporales, revelan que la narración no cronológica ha sido asimilada por el gran público, y hacen prever una narración independizada por completo de la cronología y que no busque ya justificarse por medio del **racconto**.

J. L. M.

babel

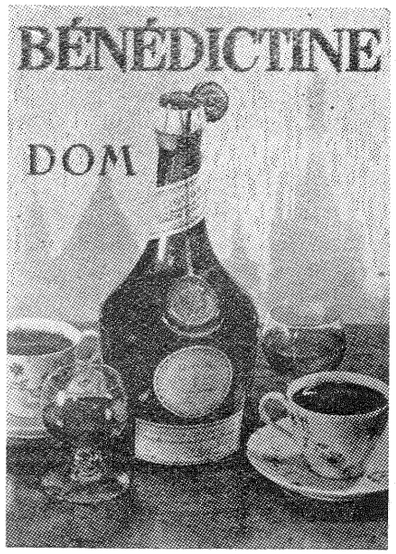
Vittorio de Sica agregó que algunos productores italianos le propusieron, una vez, hacer un film **realmente** internacional, con actores franceses, italianos, alemanes e ingleses, y con Holanda o Suiza como ambiente. Les contestó que ésa era la forma más segura de hacer la peor película del mundo. "Les propuse hacer un film sobre la Lotería Nacional en Roma o en Nápoles", dijo. "Ese sí que sería un film internacional, supuesto que lo hiciéramos tan local, minucioso y auténtico como pudiéramos."

(Citado en un reportaje de THE NEW YORKER, 5 de abril 1952.)

productos

lysoform

El gran licor de Francia



Importadores:

Valentín Martínez & Cía.

y ahora

CLICK!

ex Casa Valentín

FOTO CINE OPTICA

Atención profesional para el aficionado

Teléfono: 8 67 59 *Av. Gral. Rondeau, 1517*

lettres de france

JUNCAL, 1393

recibimos

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
por primera vez después de la guerra. - Reserve su número

Almanach des Lettres 1953	
Almanach du Disque 1953	
EL PREMIO GONCOURT	Beatrix Beck - Léon Morin Prêtre
EL PREMIO INTERALLIÉ	Jean Dutourd - Au Bon Beurre
EL PREMIO FEMINA	Denise Rollin - Le Souffle
Georges Jamati	Théâtre et Vie Intérieure
Jean Rousselot	Panorama Critique des Nouveaux poètes français
Jules Supervielle	Le Jeune Homme du Dimanche
Henri Martineau	L'Oeuvre de Stendhal
Etiemble	Le Mythe de Rimbaud
André Beucler	Vingt-Ans avec Léon-Paul Fargue

¡¡Primer Concurso Nacional de Filmación!!

organizado por

cine universitario

intervenga usted
en este gran certamen

¿SU FILMADORA?

¿SU PELÍCULA?

¿SUS ACCESORIOS?

nosotros se la proporcionaremos en las mejores condiciones

Hemos recibido película virgen en todos los tipos y formatos

FOTO-MICRO
RIO NEGRO, 1370

TELEF. 9 55 16
MONTEVIDEO

Imp. "Rosgal" - Tel. 8 54 36